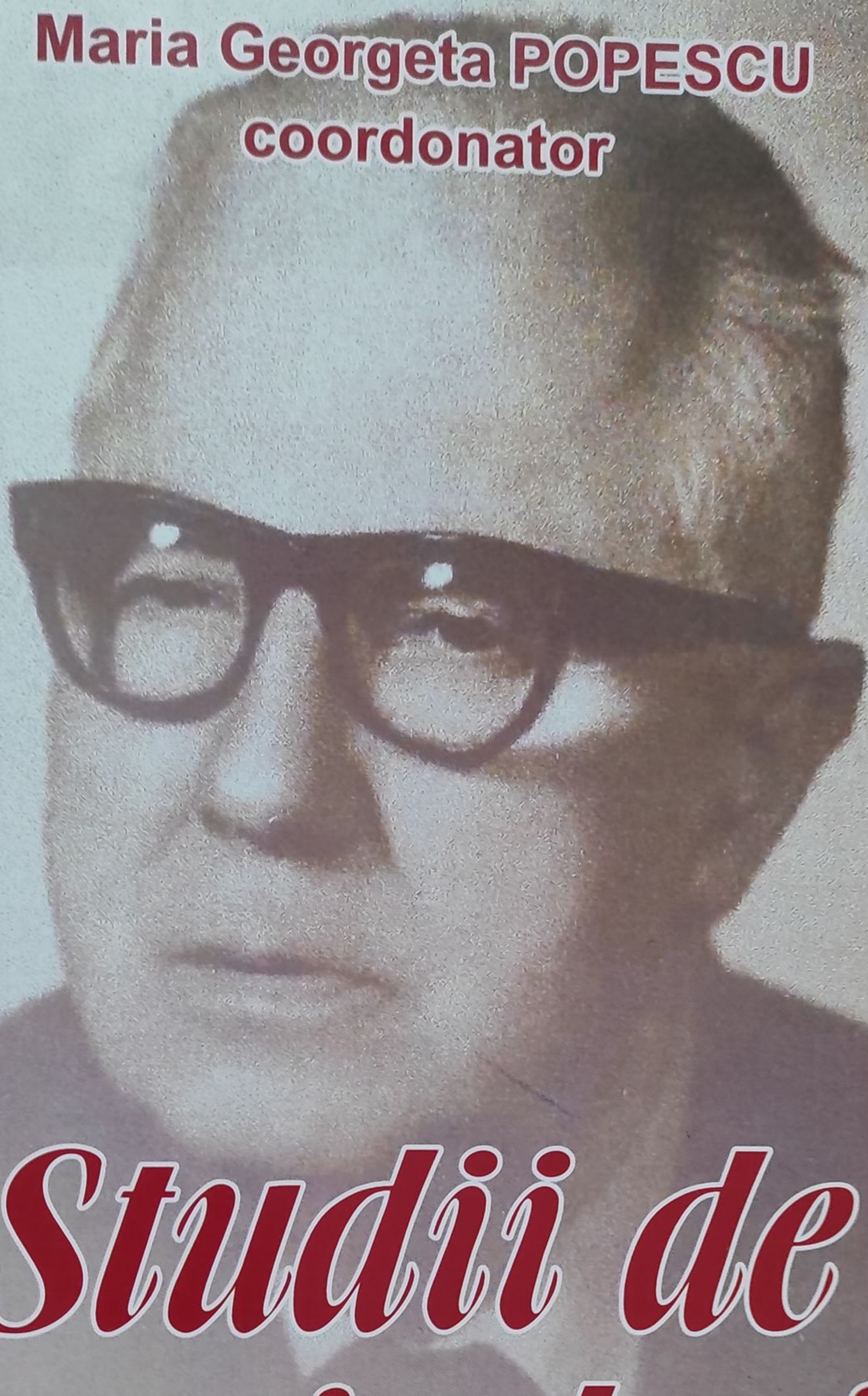
Maria Georgeta POPESCU
coordonator



Studii de muzicologie

Editura SH SPIRU HARET

Maria Georgeta POPESCU
coordonator

Studii de muzicologie

Editura „Spiru Haret”
Iaşi – 2005

ARGUMENT

În decembrie 1999 a fost aniversat Liceul de Artă "O. Băncilă", cu ocazia împlinirii a 50 de ani de activitate în domeniul învățământului artistic ieșean. Cu această ocazie, conform tradiției s-au organizat multe activități festive. În calitate de profesor de Istoria Muzicii mi-am propus pentru acest eveniment și prezentarea unei sesiuni de comunicări a cadrelor didactice și a elevilor. Fiind direct implicată în organizarea și derularea activității, am reușit să antrenăm un număr destul de mare de cadre didactice și de elevi care doreau să participe cu studii de specialitate, lucrări științifice la această sesiune. Cum spațiul de manifestare era destul de restrâns, mulți elevi au fost nevoiți să renunțe a-și prezenta lucrările în cadrul aniversării liceului. Din această cauză am hotărât să derulăm încă o sesiune de comunicări a elevilor, unde toți doritorii puteau să-și prezinte rodul muncii lor în domeniul muzicologiei. Astfel, pe 21 Ianuarie 2000 au avut posibilitatea să-și prezinte lucrările toți elevii care aveau deschidere și dorința spre aprofundarea literaturii de specialitate împreună cu profesorul lor îndrumător. La această sesiune de comunicări au fost alături de noi ca să ne încurajeze și mentorii noștri din Universitatea de Arte "George Enescu" Iași: prof. dr. Mihai Cozmei, prof. dr. Vasile Spătărelu, prof. dr. Gabriela Ocneanu, prof. dr. Florin Bucescu, conf. Dr. Laura Vasiliu, secretar muzical al Filarmonicii ieșene, Carmen Chelaru, redactorii muzicali Dora Maria David și Alex Vasiliu. Tot din rândul invitaților făceau parte profesorii Viorel Bârleanu, Maria Bucescu, Adriana Pârâu, Silvica și Marin Pânzariu, Cornelia Apostol, Luminița Duțică, Ion Diaconu, Dana Louisa Barnea, Nicolae Botezatu, Paul Nistor, Geanina Popa și alți colegi din învățământul preuniversitar. În această primă sesiune s-au prezentat "pe scenă" elevii: Ruxandra Postelnicu - "Bach-pâinea mea cea de toate zilele", Irina Tudose - "Il preto rosso", Camelia Nemțanu - "Anonimul venețian", P. Olteanu - "Beethoven și "Destinul său", Corneliu Solovăstru - "Mica Patetică", Gema Zancu - "Gőethe și Beethoven", Ioana Pânzariu - "Ipostaze chopiniene", Alexandra Dăriescu - "Carl Filtsche", Raluca Pânzariu - Jan Fischer, Diana Andron - "Ravel impresionist și clasic", Oana Ștefanovici - "Enescu la Iași", Alina Horez -"Lord Yehudi Menuhin" S. Coșcotin -

"Marele Celi", A.Anania - "Ion Baciu la Iași", Alberta Pârlog - "Un virtuoz al violoncelului" și profesorul lor îndrumător, Maria Georgeta Popescu - "Muzica stochastică".

Astăzi, o bună parte dintre primii participanți sunt absolvenți ai Universităților de Artă din Iași sau București, revenind, sper cu plăcere, să participe și la alte sesiuni de comunicări din cadrul liceului nostru, alături de colegii lor mai mici sau de foștii lor profesori. Mai trebuie amintit că fiecare lucrare prezentată este însoțită și de o exemplificare sonoră cu ajutorul aparaturii audio-video sau chiar cu intervenții instrumentale sau vocale.

De la acea primă provocare din anul aniversar '99, sesiunile de comunicări din Colegiul Național de Artă "Octav Băncilă" au devenit "obligatorii" pentru cei care au preocupări muzicologice și chiar deschizându-se aria invitației și către alte școli din Iași: Colegiul "C. Negruzzi", Colegiul Național "E. Racoviță", Liceul "D. Cantemir", Școlile "G. Călinescu", "El. Cuza" din Iași, "Garabet Ibrăileanu" din Tg. Frumos etc.

Numărul participanților fiind din ce în ce mai mare, putem considera că această preocupare pentru cercetare/aprofundare în domeniul muzicologiei are aderență atât în rândul elevilor, cât și a mentorilor lor. Mai trebuie amințit că aceste sesiuni de comunicări se derulează în ultimii ani în cadrul "Festivalului Artei Elevilor Ieșeni", organizat de ISJ Iași cu ajutorul profesorilor Luminița Duțică și Carmen Zaharia Danicov.

Pentru că la Cabinetul de Istoria Muzicii s-a încetățenit obiceiul de a se păstra toate lucrările participanților de la toate sesiunile de comunicări, am considerat că ar fi benefic pentru viitorii "curioși în ale muzicologiei" să se realizeze o culegere cu lucrări care au fost prezentate, analizate și comentate în întâlnirile noastre. Astfel, apare această primă lucrare cu **Studii de muzicologie** ale majorității participanților cu ajutorul Editurii "Spiru Haret" din Iași.

Alăturăm acestor lucrări, studii de specialitate și câteva "amintiri" inedite cum ar fi primul "Program al SESIUNII DE COMUNICĂRI al elevilor" utilizat în după-amiaza zilei de 21 Ianuarie 2000 și câteva consemnări ale profesorului Viorel Bârleanu de la Scoala Normală "Vasile Lupu" făcute în timpul prezentării lucrărilor.

Inspector de specialitate,
prof. Maria Georgeta POPESCU

Programul sesiunii de comunicări științifice

18 decembrie ora 9

Limbă și comunicare:

Prof.M.Mihalache - "Idei și sinteze"
Prof.A.Munteanu - "Limbajul picturii"
Prof.M.Postelnicu - "Martha Bibescu"
Prof.I.Răducea - "Presa în comunitățile Românești din jurul țării"
Prof.L.Solovăstru - "Faptul cotidian în învățarea limbii Franceze"

elevi
lb.română

A.Andrei - "M.Millo și societatea Filarmonică"
C.Croitoru - "Gh.Asachi"
G.Oloieru - "Nicolae Filimon"
A.Niagu - "Elena Văcărescu"
F.Peltea - "Teatrul romantic românesc"
R.Postelnicu - "Contesa de Noailles"
C.Șerban - "M.Millo - biografie"
A.Vizitiu - "Specificul fantasticului românesc"

Lb.Franceză
"Dosarul tematic,instrument util în învățarea limbii franceze"
M.Țifoi,Alex.Șchiopu,R.Ungureanu

Om și societate - Arte:

Prof.D.Barnea - "Muzică Bizantină"
Prof.N.Botezatu - "Cuantificări ale formelor muzicale"
Prof.N.Botezatu și Prof. St.Neagu: "Particularități ale scrierii dansului românesc"
Prof.D.Cojocaru - "Ortodoxia"
Prof.P.Nistor "Sfârșitul războiului rece"
Prof.G.Popa "Gaston Bachelard"
Prof.M.G.Popescu "Muzica Matematică"

elevi:
A.Anania - "Ion Baciu la Iasi"
S.Coscotin - "Sergiu Celibidache"
M.Epure - "I.Antonescu și preluarea puterii în stat"
R.Pânzariu - "Jan Fischer"
C.Solovăstru - "Mica Patetică"
O.Ștefanovici - "Enescu la Iași"
G.Zancu - "Goethe și Beethoven"

O R G A N I Z A T O R I :

CADRELE DIDACTICE,PĂRINȚII ȘI ELEVII LICEULUI DE ARTĂ.

50 DE ANI 50 DE ANI 50 DE ANI
LICEUL DE ARTA
OCTAV BANCILA
50 DE ANI 50 DE ANI 50 DE ANI

50 DE ANI

LICEUL DE ARTĂ "OCTAV BĂNCILĂ"

IASI

1949-1999

PROGRAMUL
SESIUNII DE COMUNICARI A
ELEVILOR

ISTORIA MUZICII

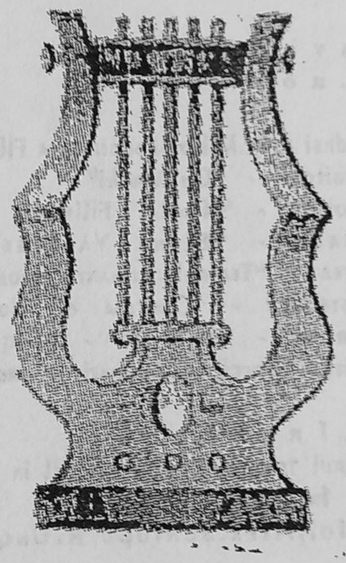
COORDONATOR
Prof. Maria Georgeta Popescu

SALA MATEI MILLO

Iasi

Liceul de Arta
Octav Bancila

Iasi



21 Ianuarie 2000

COMITETUL DE ORGANIZARE

1. Ioana Pânzariu
   elevă clasa a XIIa A
2. Adriana Anania
   elevă clasa a XIIa A
3. Maria Georgeta Popescu
   profesor

1. Ruxandra Postelnicu - a Xa A
   "Bach - pâinea mea cea de toate zilele"
2. Irina Tudose - a VIIIa A
   Il poeto rosso
3. Camelia Nemtanu - a XIIa A
   Anonimul venetian
4. Paul Olteanu - a VIIIa A
   Beethoven si "Destinul" sau
5. Cornelia Solovăstru - a XIIa A
   "Mica patetică" - elemente innoitoare
6. Gema Zancu - a XIIa A
   Göthe si Beethoven
7. Ioana Pânzariu - a XIIa A
   Ipostaze chopiniene
8. Alexandra Dariescu - a VIIIa A
   Carl Filtsche
9. Raluca Pânzariu - a VIIIa A
   Ian Fischer
10. Diana Andron - a XIIa A
    Ravel - impresionist si clasic
11. Ioana Ștefanovici - a VIa A
    Enescu și Iașul
12. Alina Horez - a XIIa A
    Lord Yehudi Menuhin
13. Simona Coșcotin - a XIIa A
    Marele Celi
14. Adriana Anania - a XIIa A
    Ion Baciu și Iașul
15. Alberta Pârlog - a Xa A
    Un virtuoz al violoncelului

COMITETUL DE EVALUARE

1. Irina Alecu
   elevă clasa a XIIa A
2. Sabina Alexandriu
   elevă clasa a XIa A
3. Alexandru Șchiopu
   elev clasa a Xa A
4. Dana Barnea
   profesor

21 ian. ~~200?~~

Sesiunea de comunicări

Lic. de Muzică –

Prof. Georgeta Popescu

Sală arhiplină – cu invitați ca:
Prof. univ. Mihai Cozmei,
prof. – redactor Radio Iași Doru Mihai
David, alți ~~[illegible]~~ prof. de
muzică din Iași (Puica, Adriana
Rânea, Mia Bucerzan etc.) invitatori
și elevi ~~din~~ (de la Lic. [illegible], Lic. [illegible]
Pedagogic, de Muzică) —

– Comunicările –
organizate în ordinea cronologică,
istorică a personalităților
în discuție —

Mod de prezentare: – colorat,
atractiv –

① – Bach

Elem. noi:
Pe fond muzical –
Audiție – la alegerea publicului –
E bine, dar, la ce să fim atenți?

-2-

– la ce se aude de la aparatul audio?
– la ce prezintă eleva?

Ac. prezintă:
a) micro portret Bach
b) viața
c) activitatea.
d) Audiție a unei lucrări
e) ~~[illegible]~~ situații
excepționale din viața acestuia —
pe fondul muzical, discret, apropo
nu mai deranjează. Bach – trecut și
Final – Audiție – într-o formă
fugă în [illegible] – ~~[illegible]~~ detașată – [illegible]
orchestrală ~~[illegible]~~ ([illegible])
de Leopold Stokowski –
interesant, atractiv pt. auditoriu –
Colorat orchestral al interpretatorilor – excepțional
cu nerv, cu accente patetice, cu
sublinieri, evidențieri de calitate superioară
artistică – Se adaugă și imaginea
vizuală –
Încercări (~~[illegible]~~) lucrarea nu
a pierdut din frumusețe.
Iar Sesiunea începe frumos,
atractiv.

elevă – cl. a VIII-a – violoncel

② Il prete rosso – (Vivaldi –) – Date interesante, ~~[illegible]~~ despre
compozitor și activitatea –
Ire evidențiază meritele inovatoare
muzicii, compoziției – – Scurtă, concisă
Logică
Bravo!

~~Prof. Georgeta Popescu~~ –

În plus, cu violoncelul,
ea, prezentatoarea ne delectează.
Audiție vie!

Comunicarea ② – Demnă de remarcat
prin – concizie
– limpezime
– informație de calitate
– susținere angajată emoțională.
Și doar
Copil de cl. a VIII-a !

Bravo!

-4-

③ Anonimul venețian (elevi cl. a XI-a) – oboi
(de Benedetto Marcello –)
Scurtă, obișnuită –
Audiție – Concert – B. Marcello –
(Un oboist ieșean) – disc –
Mircea Cristescu – Filarm. din Iași –
Imagini: de la Sala Filarm. ieșene –

-6-

(5) Cornelia Solovăstru – Pian
(Cl. a XII-a)

Sonata op. 10 nr. 1
„Mica patetică” – (I-ul timp)
Descrie muzica acestei sonate –
Utilizează vocabularul propriu
Formelor muzicale –
Este o prezentare extrem de tehnicistă
într-un limbaj specific și este
amănunțită, mergând până la
precizarea anacruzelor, a coroanelor...
I-a face parte = sonată = Prefigurează
romantismul.
– Audiție: pasaje – Video –
(Cântă cu firesc probabil)

(Ar fi fost mai interesant ca ~~eleva~~ eleva Solovăstru, care
studiază pianul și e în cl. a XII-a
să ne fi exemplificat
„pe viu” cele expuse, citite.
Ar fi fost interesant să ne fi vorbit
și să ne fi demonstrat la pian toate
afirmațiile. Ar fi reușit. Cred –)

-5-

(4) – elev. Viorel (prof. Iosina) cl. a VIII-a

Beethoven – portret și „descrierea”
Simf. a V-a.
(~~[illegible]~~).
– Și el – carcas, o formă „rotundă” –
a prezentării – Echilibrată, completă,
Audiție p. I – atractivă, (~~[illegible]~~)
Simf. a V-a – Video ~~[illegible]~~
Bernstein – dirijează.
A plăcut.
Iar Georgeta (prof.) ne atrage
prin completările pertinente, prin
umorul său cald.
Final: H. Karajan – dirijează –
~~[illegible]~~ –
~~[illegible]~~

-8-

Binevenit ~~[illegible]~~ e faptul că, ~~[illegible]~~ –
~~[illegible]~~
alternează discursul vorbit
cu cel cântat – Ambele, de
calitate superioară, completându-se
în cel mai fericit mod –
Ambele calde, convingătoare, simple,
dar profunde.
Naturalețe, înțelepciune,
talent muzical, talent pedagogic
căldură, luminozitate –
Mai rar atâtea calități într-un
singur om!
Bravo, Ioane Pânzaru!

-7-

(6) – elevă, dirij. media teoretic
– Se bazează pe fond de Impresie
– poezie, muzică – estetică, psihologie
Beethoven – Goethe –
De asemenea, echilibrată –
Audiții: Final – Impetuos, în Sol.
Michaela Wesselovsca –
Oho! Ce interpretare vijelioasă!
Convingătoare, „dictatorială” –
(~~[illegible]~~) — ~~[illegible]~~

(7) Fata lui Pânzaru, Cl. a 12-a
Chopin
– citește frumos, cald, atractiv,
„pedagogic” – Parcă „povestește” unor
copilași de cl. I, ori de grădiniță, care
ascultă dragi –
Captivant, potrivit cu tonurile din
citit și cu „tonurile” din inima sa –
Ai fost romantică! Ești romantică –
Inclusiv în ultima ~~[illegible]~~
propoziție – interogativă,
inclusiv în interpretarea ta la
pian – Ai fost frumoasă în toate –

- 10 -

(9) Raluca Pînzaru
(Sc. Ovidiu Cohă)
Santă, santă și trece în vorbe pentru a ~~face~~ lăsa opțiunea suficient muzicii. Cîntă ea cu orchestra Filarm. Iași — Și ne convinge Raluca — E o lucrare ce nu-i la îndemîna oricui!

- 9 -

(8) Fata lui Dorinescu
- cl. a VIII-a -
Despre Carl Filtsch (elevul lui ~~[illegible]~~ Chopin)
— Prezentare liberă
(n. Sebeș Alba — Transilvania
m. la 15 ani.)
~~Audiția:~~ cîteva compoziții, frumoasă și ..... prezentate de Alexandra, cîntate frumos de Alexandra —
E bine că s-a venit cu variație în modul de prezentare — împrospătează atenția auditoriului —
Totuși, Unde-i
Nicoleta, mică-ta?!!
- O! ~~[illegible]~~
S-ar fi bucurat de fine încă o dată —

- 12 -

(11) Enescu și Iașul — copil de aur a!
Enescu — contemporan cu Ravel.
Prezentare interesantă pentru noi. ~~Completată~~ Cu date ce ~~ne~~ atrag atenția: locuri, oameni de artă, situații ieșene —
Audiție — Vocea lui Enescu (în franceză)
— Raps. I — dir. Celibidache —

Ne-a fost necesară această comunicare —

- 11 -

(10) Ravel
— Prezentare „obiectivă", ușor grăbită, cu ~~multe~~ liniști specific Formulei muzicale —
Dar! frazele prea „tehniciste" sunt imediat lămurite, explicate ~~de~~ cu ajutorul frazelor, motivelor muzicale interpretate, ~~sau~~ executate, cînd e cazul, la pian de prezentatoare —
A vorbit că parcă n-a avut încotro. Parcă abia a așteptat să se instaleze în fața pianului —
Și tu ne-ai convins —

— 14 —

(14) A. Anania – cl. a XII-a – Despre L. Bacin.

Prezentare liberă, fără sprijin special – mai ezită, se mai încurcă, dar merge bine –

L. Bacin merită o prezentare frumoasă. Și ac. a fost realizată – Documentat, cu dragoste, cu căldură. Așa cum i se cuvine [illegible] Emoționant — Pentru că și L. Bacin ne-a emoționat de-a lungul anilor – elevă – violonist.

(15) R. Aldulescu – Cuplet int-e 10-a

Se integrează în atmosfera obișnuită de prezentare

— 13 —

(12) Yehudi Menuhin —

Prezentare obișnuită, cu informații bogate; aduse la zi și la, concisă.

Casetă cu Menuhin – în Concertul din Leipzig.

Obs. profesorului Popescu: „Timpul e scurt. N-am ce să vă fac. Vă mai așteptăm"!

(13)

– Despre Celibidache
 Jazz – 17 ani –
 – Școala gen. Iași
 – Construcții Arh.
 – Muzician Berlin

și ac. nu era necesară mai prezentată

– Dirijor, orch.
– compozitor, profesor, terminologie ș.a.

Date esențiale interesante prezentate într-o formă plăcută –

– Particularizări și pentru Iași
– Filozof al muzicii –
– m. la 84 ani –

Audiție: tinerii (Castelul) și bătrân – Repetiție – profesor, simfonia

— 16 —

– Dimensiunile prezentărilor: echilibrate, deloc lungi;

– Modul de prezentare – variat, cu susțineri muzicale de asemenea într-o prezentare variată și atractivă –

A rezultat o manifestare științifică de înaltă ținută – sobră, echilibrată în toate componentele, atractivă.

A fost științifică
A fost pedagogică
A fost artistică –

A fost un spectacol de înaltă ținută –

A fost o lecție pentru noi toți: elevi, profesori obișnuiți, prof. de la licee de muzică, universitari –

A fost deosebită. Nu am simțit cum au trecut cele peste 160 de minute!!! Mulțumim! V. Brăileanu

— 15 —

– Portretul prof. Georgetei Popescu

– dinamică, organizată, stăpânește situațiile, cu atenție distributivă până la punct –

Are sub control atât administrația, „socialul" cât și tehnica de expresie muzicală

De fapt, ac. tehnică e stăpânită excepțional de profesoară –

Video, audio, prezentări „vii", toate de cea mai înaltă calitate sunt exploatate inteligent —

– Realizează legături trainice între ideile exprimate de elevi, subliniază esențialul, sintetizează –

Vorbește doar ceea ce trebuie! E echilibrată, discretă, dar fermă –

– În privința organizării prezentării:
 – urmărește afectivitatea
 – exemplificările sunt de calitate

<u>Publicul</u>:

În mare majoritate format din elevi:

Receptiv, interesat, vibrant.

Publicul a știut pus notă.

Dar a pus notă excepțională și întregii manifestări.

Ora 16^{10} — 18^{40}

ora

E o <u>perioadă lungă</u>!

15 comunicări — Sunt multe.

Totuși — Sala, cu copii f. buni, a fost permanent atentă, permanent receptivă.

ŞIRUL LUI FIBONACCI ÎN COMPOZIȚIA *ESTRATTO* DE SABIN PĂUTZA

Prof. Cornelia Apostol
Colegiul Național de Artă "Octav Băncilă"

Tehnicile componistice şi mijloacele de expresie au fost în continuă înnoire în secolul XX ca şi instrumentul tradițional (pian electronic cu infinite posibilități de expresie) şi modul de utilizare (pian preparat, pian la care se „cântă" cu tot antebrațul pe clape, cu coatele, se ciupesc sau se bat corzile, se foloseşte în percuție capacul, pupitrul sau cutia de rezonanță). Noi tendințe şi orientări tind să emancipeze formele şi să liberalizeze şi diversifice tehnicile şi limbajul componistic. Locul preponderent al intervalului, al figurii sau al altor structuri în construcția unei piese muzicale precum şi contribuția opțiunii interpretului în combinarea diferitelor structuri determină forma ce este în continuă metamorfozare.

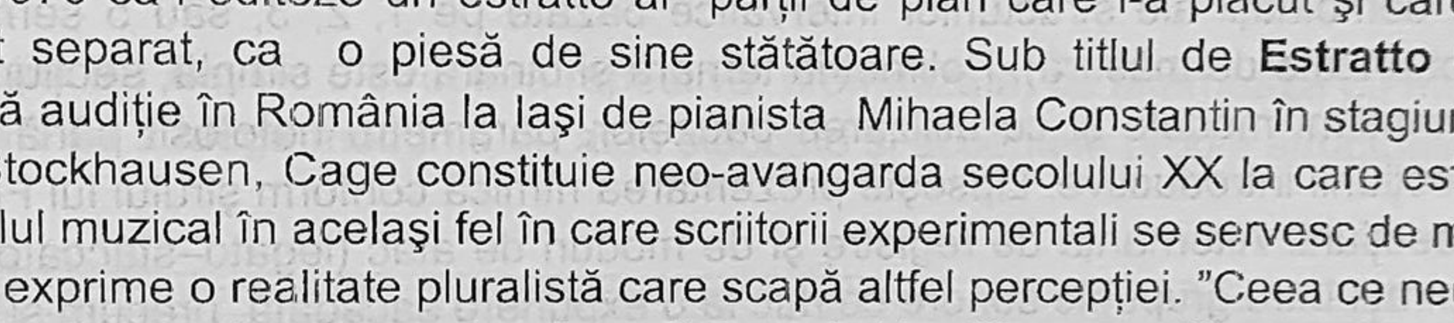
O tehnică post-serială organizată riguros este cea a organizării matematice pe baza şirului lui Fibonacci (1, 2, 3, 5, 8, 13, 21 etc. elemente care provin din 1+2=3, 2+3=5, 3+5=8, 5+8=13, 13+8=21 etc) ce se poate aplica oricărui parametru muzical sau tuturor (Franco Donatoni).

Deschisă gândirii şi experienței consacrate pe plan mondial, creația muzicală ieşeană post-belică s-a impus ca o expresie a spiritualității româneşti, unitară în esență dar atât de diversă în raport cu personalitățile şi zonele de referință. Evoluția tiparelor formale de viziune nouă se constată şi în formele variaționale.

Apărută în 1970 la Siena – Italia, **Musica per Due** (flaut şi pian) reprezenta lucrarea de diplomă a compozitorului Sabin Păutza la absolvirea cursurilor de vară de la Academia Musicale Chigiana cu Franco Donatoni, Franco Ferrara şi Bruno Maderna. S-a cântat în primă audiție mondială în iulie 1970 la Siena în concertul absolvenților clasei de compoziție, cu pianista Ursula Opens. Aceasta, i-a cerut compozitorului în 1970 să-i editeze un estratto al părții de pian care i-a plăcut şi care la sugestia ei poate fi interpretat separat, ca o piesă de sine stătătoare. Sub titlul de **Estratto** lucrarea a fost interpretată în primă audiție în România la Iaşi de pianista Mihaela Constantin în stagiunea 1974-1975. Donatoni, Kagel, Stockhausen, Cage constituie neo-avangarda secolului XX la care este clară intenția de a utiliza materialul muzical în acelaşi fel în care scriitorii experimentali se servesc de materialul verbal – să-l provoace să exprime o realitate pluralistă care scapă altfel percepției. "Ceea ce neo-avangarda îşi propune înainte de orice este frustrarea de orice veleitate de identificare a utilizatorului, n scopul de a da o imagine neliniştită şi fără direcții precise a lumii actuale"[1].

Scrisă sub influența cursurilor cu Donatoni lucrarea *Estratto* se deosebeşte foarte mult de celelalte compoziții ale lui Sabin Păutza. Este o lucrare avangardistă, compusă pe bază de structuri. Din cele 12 secțiuni, primele patru au rol de expunere, următoarele şase sunt combinații şi variații ale primelor, iar ultimele două constituie sinteze.

Prima secțiune se ocupă de parametrul **ritm**. Într-o alternanță de măsuri binare compuse şi ternare simple sunt construite după principiul secțiunii de aur proporții ritmice în succesiunea 8-8-5-3-5-8-5-3-5-8 unități (şaisprezecimi). Aceste proporții ritmice sunt expuse pe sol # în contraoctavă.(ex.nr.1).



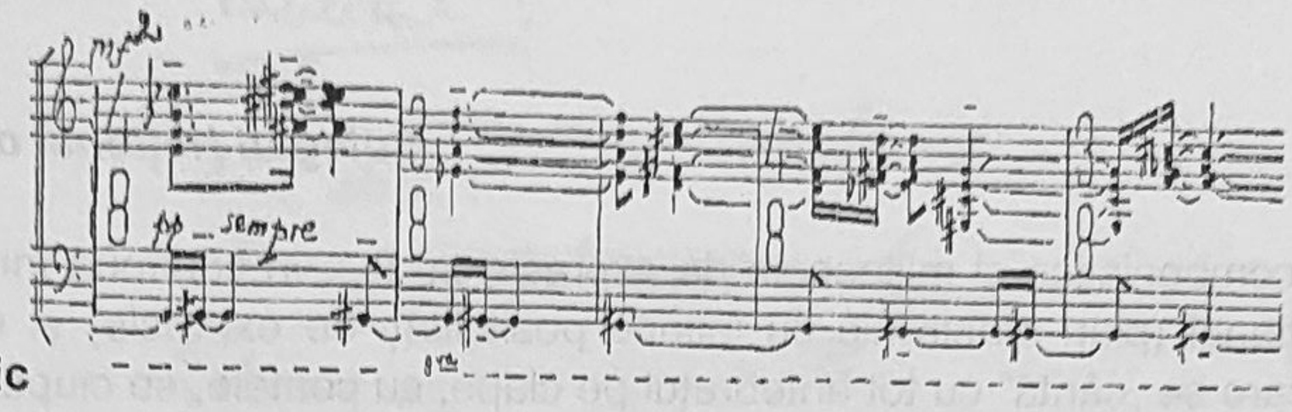
nr. -1- ritm

Indicația utilizării continue a pedalei drepte a pianului pe tot parcursul secțiunii duce la constituirea unei pedale sonore. Caracteristicile acestei secțiuni sunt utilizarea variată a trei proporții ritmice (de 8, 5 şi 3 unități) în sonoritate minimă.

În cea de a doua secțiune, scriitura se amplifică: ritmul inițial devine contrapunct unui ritm constituit din aceleaşi proporții în registrul mediu. Contrapunctarea evidențiază un control sever al acestor proporții ritmice a căror suprapunere dau relații de tipul 3/5, 5/3, 8/3+5, 5+3/8. Noua structură

[1] Donose V. Imaginarul real, Bucureşti, 1990, P. 115

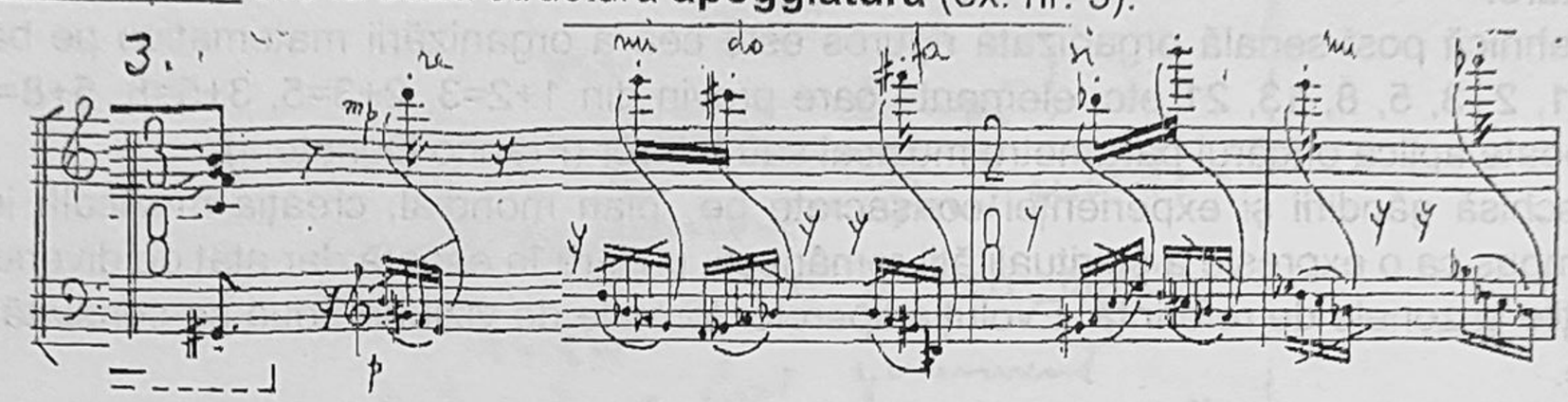
este augmentată sonor față de ritmul din bas, ea desfăşurându-se în acorduri micşorate de 4 sunete (ex. nr. 2).



nr.-2 - contrapct ritmic

Din această **contrapunctare ritmică** rezultă o accelerare a pulsului precum şi timbre diferite care prin suprapunere dau naştere unor sonorităţi stranii, eterofonice. Se păstrează polimetria ternară simplă şi binară compusă, cu optimea ca unitate. Creşte numărul parametrilor abordaţi împreună cu nuanţele dinamice şi ambitusul şi este utilizată o nouă tehnică componistică-polifonia ritmică.

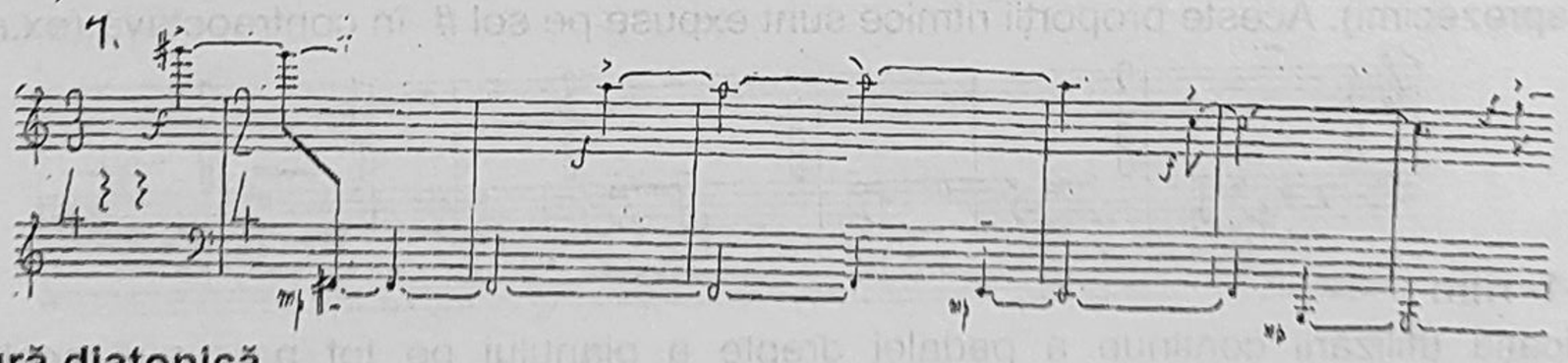
A treia secţiune are la bază structura **apoggiatură** (ex. nr. 3).



nr.-3-structuri modale

La o analiză mai atentă, ce poate fi efectuată doar pe partitură, nu în sala de concert datorită rapidităţii derulării sonore, se observă că apoggiaturile împreună cu sunetele reale pe care le preced realizează **structuri modale** construite pe baza secţiunii de aur. Prin raportări de la treaptă la treaptă rezultă diferite combinaţii ale structurilor intervalice bazate pe 1, 2, 3, sau 5 semitonuri (considerând semitonul drept unitate de măsură). Polimetria ternară şi binară este simplă, secţiunea îmbogăţindu–se cu aceste formaţiuni modale şi cu utilizarea pauzelor, parametru nefolosit până acum, dar expus în deschiderea secţiunii introductive. Lipseşte prezentarea ritmică conform şirului lui Fibonacci existentă în primele două secţiuni. Alternanţa de registre şi de moduri de atac (legato–staccato), pauzele scurte ce reprezintă respiraţii între grupurile sonore ce duc la o expunere sacadată, precum şi accelerarea pulsului prin micşorarea valorilor şi diversele structuri modale contribuie la realizarea unei coloraturi originale a secţiunii. Din nou cresc parametrii utilizaţi, nuanţele dinamice şi ambitusul.

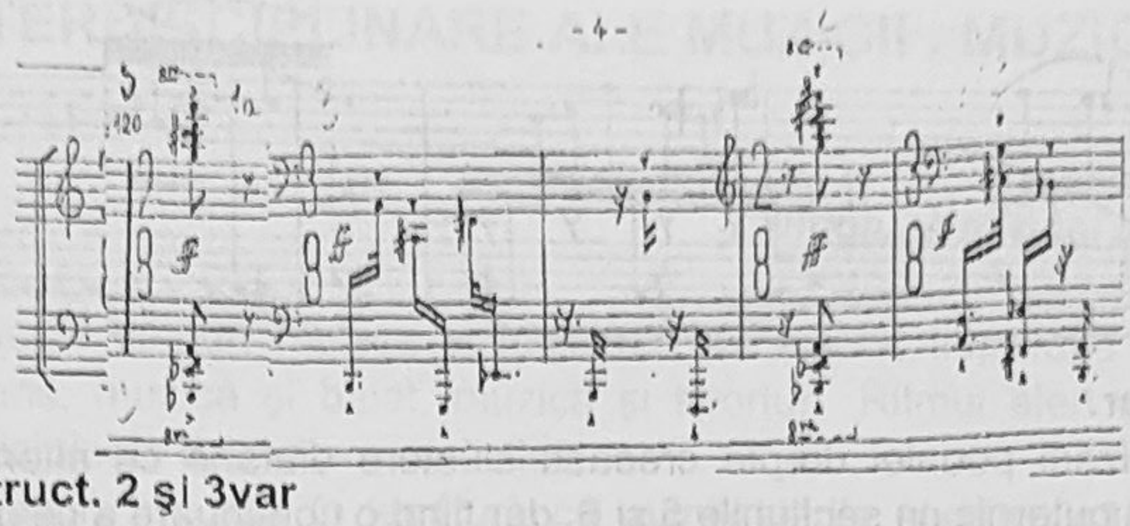
Cea de a patra secţiune, care–şi schimbă unitatea de măsură din optime în pătrime, având o singură alternanţă din ternar în binar simplu se desfăşoară în valori foarte mari în legato ceea ce duce la o destindere a tensiunii ritmice. Este o **structură diatonică** cu 3 elemente cromatice–sol#, fa# şi mi b care pretinde o nouă manieră de tuşeu-atacul accentuat al fiecărui sunet. În plan inferior reapare combinaţia de **structuri ritmice** construite pe baza şirului lui Fibonacci, de data aceasta de 13 şi 8 unităţi (ex. nr. 4).



nr.-4-structură diatonică

Diferenţierile dinamice, de atac şi de registru precum şi sunetele lungi neîntrerupte de pauze creează o atmosferă neobişnuită ce mai persistă încă şi în măsurile de pauză sonoră din final.

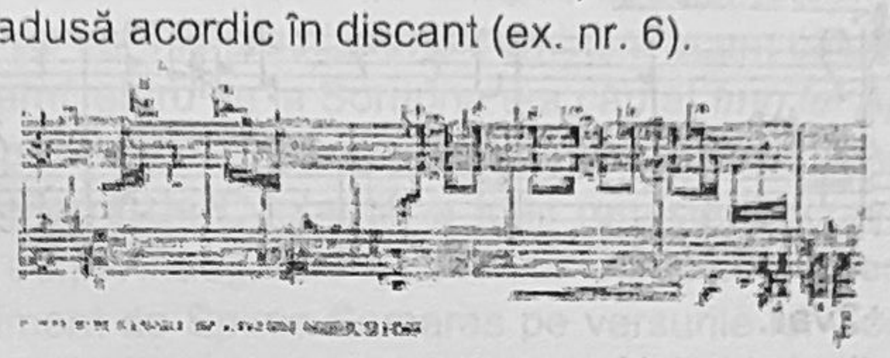
Începând de la secţiunea a cincea, Sabin Păutza face combinaţii şi variaţiuni ale structurilor precedente: elementele structurilor **2** şi **3** variate, puternic cromatizate, în nuanţe dinamice extreme de *fff* şi *ff*, cu sunete accentuate şi puternic staccate în valori mici (ex nr.5);



nr. -5-combinații ale struct. 2 şi 3var

Atmosfera belicoasă în care pauzele sonore nu destind ci acumulează neliniști contrastează mult cu cea a secțiunii precedente.

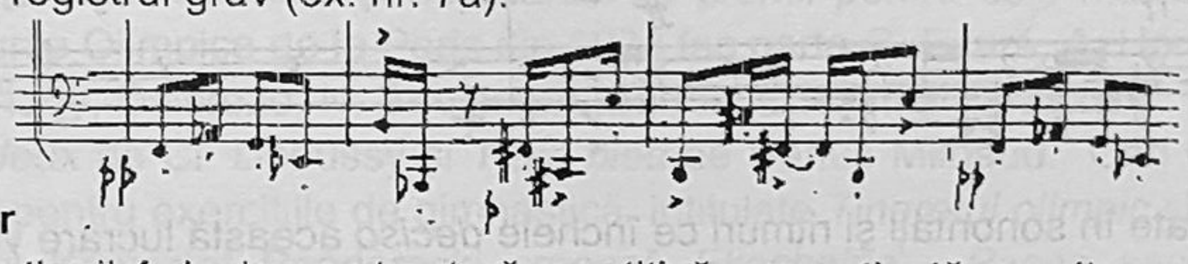
Secțiunea 6, cunoaşte o mărire a pulsului şi combinații ale elementelor variate ale structurilor **2, 3** şi **4** cu o variantă a structurii **1** adusă acordic în discant (ex. nr. 6).



nr.-6-comb. struct. 2+3+4var

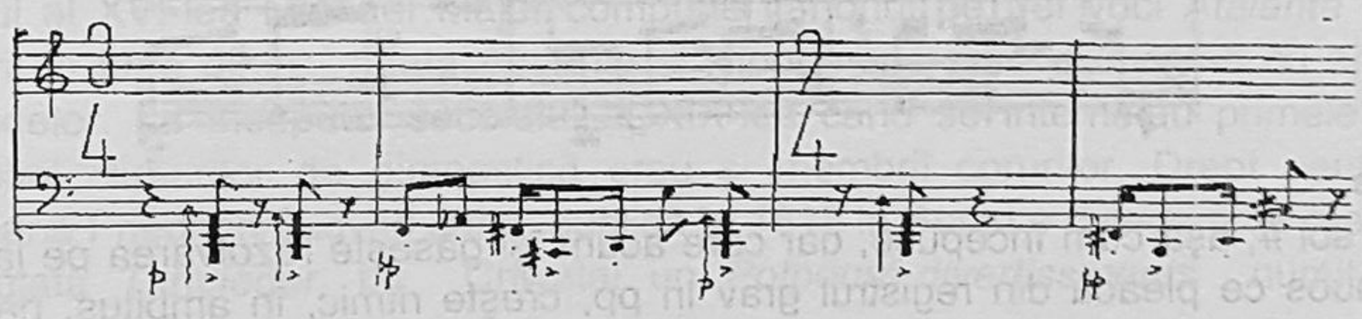
Se utilizează şi în scopuri timbrale staccatura, accentele şi sincopele.

Secțiunea 7, în alternanță binar–ternar–binar, este o combinație a structurilor **1** şi **2** variate şi se desfăşoară doar în registrul grav (ex. nr. 7a).



nr. –7a-struct.1var

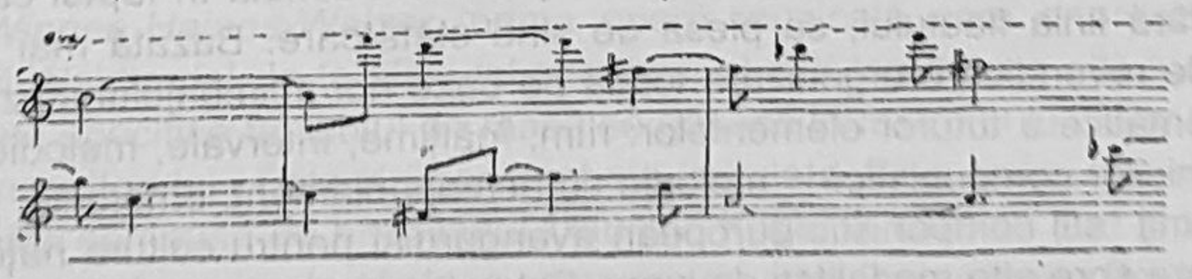
Pedala secțiunii **1** devine o structură repetitivă, cromatizată, ce alternează cu elementul acordic al structurii **2** cărora li se adaugă modurile de atac staccato şi accentele proprii structurilor **3** şi **4** (ex. nr. 7b).



nr.-7b-struct.2var

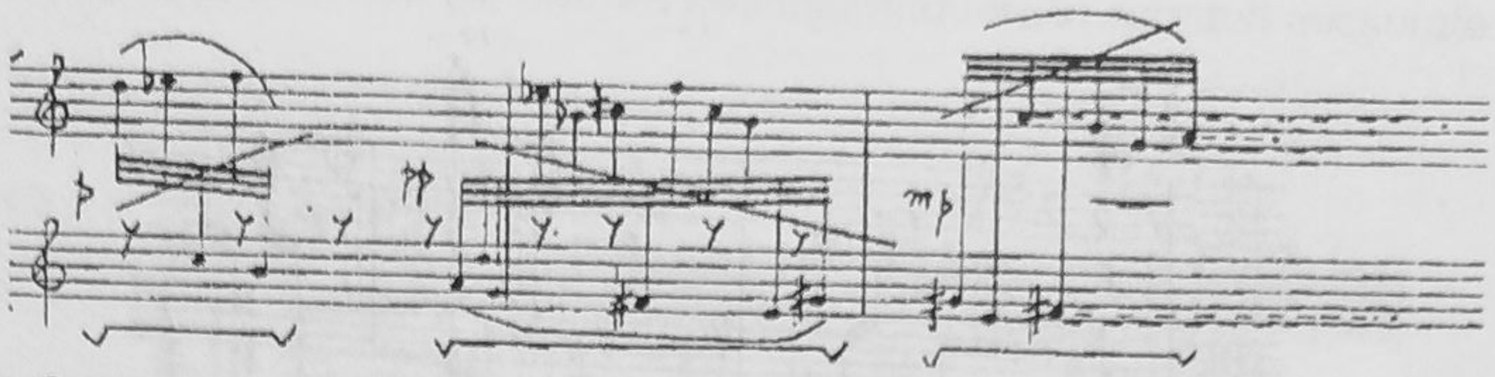
Ea contrastează puternic cu secțiunea precedentă, de această dată prin diminuarea numărului parametrilor utilizați, prin restrângerea ambitusului doar la registrul grav şi prin utilizarea nuanțelor dinamice minime.

Secțiunea 8, piú mosso, este o variație extinsă a structurilor **4** şi **1** unde compozitorul se abate de la organizarea strictă a lui Fibonacci. Cu 8 elemente cromatice față de 3 câte avea structura **4**, aduce pedala dreaptă ca element de colorație timbrală prin păstrarea şi suprapunerea sunetelor cu încărcătură semantică diferită (ex. nr. 8).



nr. - 8 -comb. struct. 4+1var

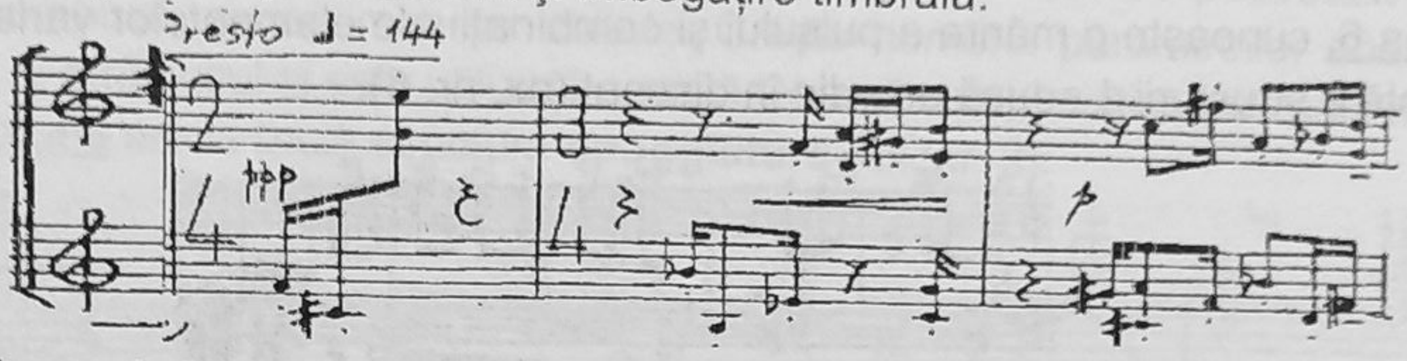
Secțiunea 9, binară în întregime este constituită pe variațiile structurii **3** (fără note reale)(ex. nr. 9).



nr. - 9 –structura 3 var.

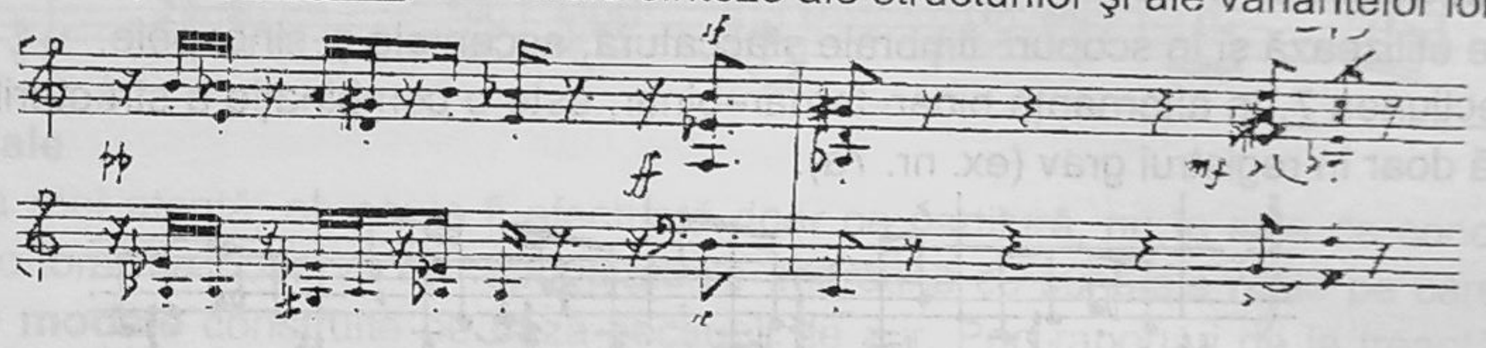
Indicațiile utilizării pedalei drepte creează clustere diafane ce alternează cu pauze sonore, atmosfera contrastând puternic cu secțiunile 5 şi 6, dar fiind o continuare a celor din secțiunile 7 şi 8.

O nouă combinație a variațiilor structurilor **1** şi **2** generează secțiunea 10, presto, o nouă variantă a secțiunii **7** (ex. nr. 10) cu creştere sonoră şi îmbogățire timbrală.



nr. –10 –comb. struct. 1+2var.

Ultimele două secțiuni, 11 şi 12, constituie sinteze ale structurilor şi ale variantelor lor (ex. nr. 11)



nr. –11 -sinteze

prezentate în jocuri bogate în sonorități şi ritmuri ce încheie *deciso* această lucrare variațională modernă (ex. nr. 12),

nr. – 12-sinteze

cu o pedală pe sol #, aşa cum începuse, dar care acum îşi găseşte rezolvarea pe la. Întreaga lucrare are un mers sinuos ce pleacă din registrul grav în pp, creşte ritmic, în ambitus, parametri şi nuanțe dinamice până în secțiunile 5-6 şi apoi reia creşterea de la alt nivel, întorcându-se în final în registrul grav, în *pp*. Registrația permite goluri între planuri în secțiunea **4,** iar pauzele creează viduri fonice în ultimele secțiuni.

Cu un cromatism din zona Stockhausen – Boulez această compoziție ce se bazează pe variațiuni structurale construite matematic are o scriitură pianistică foarte modernă, uneori rarefiată, sau alteori prin pedala dreaptă participă la realizarea pânzelor sonore sau a clusterelor. Microvariațiunile structurale duc la o suită de secvențe variaționale din a căror îmbinare derivă forma în întregul ei. O caracteristică a scriiturii lui Sabin Păutza în „Musica per Due" constă în faptul că *Estratto pentru pian* poate fi interpretat fără linia flautului, ca piesă de sine stătătoare. Bazată mai mult pe ştiință, noua tehnică de compoziție revendică o organizare totală pe baze noi a limbajului muzical prin reformularea pe fundamente matematice a tuturor elementelor: ritm, înălțime, intervale, melodie, moduri, intensitate, timbru şi chiar a tehnicilor componistice – melodie cu acompaniament, omofonie, polifonie (ritmică). Ea recuperează un anumit stil componistic european avangardist pentru cultura națională, constituind un moment de deschidere spre alte modalități de lucru. Este singura lucrare *neoavangardistă* de acest gen din literatura pianistică ieşeană.

Tipărită în Statele Unite de Mel Bay Publications Inc., *Estratto* a fost înregistrat în octombrie 1998 la Iaşi cu Vasilica Stoiciu–Frunză pentru a fi inclus în C.D.-ul cu numărul 7 din Opera Omnia–Sabin Păutza.

VALENȚELE INTERDISCIPLINARE ALE MUZICII . MUZICA ŞI MIŞCAREA

Prof. Cornelia Apostol
Colegiul Național de Artă "Octav Băncilă"

Din cele mai vechi timpuri muzica şi mişcarea au existat împreună potențându-se reciproc, devenind muzică şi dans, muzică şi balet, muzică şi sporturi. Ritmul alert dă măsura perfecționării tehnice iar cantilena prilejuieşte exprimarea artistică.

Când vorbim despre muzică în legătură cu manifestările sportive gândul ne duce imediat la imnurile sportive şi la muzica utilizată la probele de gimnastică şi de patinaj artistic. Atraşi de probele sportive, prea puțini participanți acordă importanță muzicii interpretate cu aceste ocazii. Şi încă şi mai puțini cunosc faptul că marii compozitori ai lumii au compus special lucrări pentru astfel de ocazii sau compoziții inspirate de sporturile pe care le practicau. Să amintim acum câteva dintre ele.

În iunie 1894, în marele amfiteatru de la Sorbona s-a cântat *Imn lui Apollo*, lucrare actualizată de Gabriel Fauré după imnul proaspăt descoperit printre ruinele de la Delphi. Această primă audiție a avut loc cu ocazia lansării de către Pierre de Coubertin a ideii renaşterii Jocurilor Olimpice. În primăvara anului 1896 la Atena, cu ocazia ediției inaugurale a Jocurilor Olimpice moderne s-a cântat imnul olimpic creat special pentru acest eveniment de Spiros Samaras pe versurile lui Costis Palamas. Acest imn se cântă şi azi la Jocurile Olimpice. După această dată putem aminti ca autori ai imnurilor olimpice pe Richard Strauss pentru Olimpiada de la Berlin din 1936 şi pe Jan Sibelius pentru cea de la Helsinki din 1952. În 1912 la Stockholm Comitetul Internațional Olimpic a propus organizarea de întreceri artistice şi implicit muzicale pe teme sportive şi acordarea de premii pentru cele mai bune compoziții. Din juriul muzical de la Jocurile Olimpice de la Paris din 1924 fac parte G. Fauré, A. Honegger, M. Ravel, Lalo, de Falla, Dukas, V. d'Indy, Dalcroze, N. Boulanger, Bartok, Enescu şi Stravinski. Tot atunci sunt prezentate baletele sportive *Jeux* de Cl. Debussy şi *Train bleu* de Darius Milhaud. Carl Orff compune şi el pentru Olimpiade melodii pentru exercițiile de gimnastică intitulate *Tineretul olimpic* şi opera în patru acte *Salut tinereții.* Polonezul Krzysztof Penderecki creează *Ekecheiria - Pacea sacră* pentru Jocurile de la München din 1972, iar pentru cele de la Moscova din 1980 Dmitri Şostakovici este cel care compune imnul.

În secolul al XVI-lea Michael Majer compune canonul pe trei voci *Atalanta fugiens* bazat pe legenda întrecerii în fugă dintre atleta Atalanta şi Hippomene care a învins-o cu ajutorul merelor din grădina Hesperidelor. La începutul secolului al XIX-lea când se întemeiau primele asociații sportive europene, membrii cluburilor de gimnastică erau şi membrii corurilor. Drept pentru care creatorul gimnasticii germane Friedrich Ludwig Jahn publică în 1818 la Berlin o culegere de melodii recomandate gimnaştilor intitulată *Turnlieder*, iar Chwatal un *Potpourri-divertissments* numit *Tururi gimnastic muzicale.*

Spre mirarea contemporanilor putem afla că muzica a determinat naşterea unor noi ramuri sportive: în opera *Profetul*, Giacomo Meyerbeer (sec. XIX) introduce scene de balet cu patinatori. Cum tocmai se inventaseră patinele cu rotile compozitorul cere balerinelor să le utilizeze pe scenă. Astfel la 4 aprilie 1849 la premiera operei la Paris, Meyerbeer devine creatorul sportului (baletului ?) pe patine cu rotile.

În 1866 dansatorul american Jackson Haines, campion al S.U.A. la patinaj artistic, execută magistral *Dansul patinelor* de Meyerbeer şi datorită figurilor alese la programul prezentat la Viena i se dedică un vals – *Wiener Haines-Walzer*, prima operă muzicală care onorează un sportiv. *Dansul patinatorilor* de Emil Waldteufel de la sfârşitul secolului al XIX-lea este o altă lucrare dedicată acestui frumos sport. Sunetele specifice tenisului de masă se găsesc în foxtrotul lui Willy Berking şi în lucrarea pentru xilofon a compozitorului Fritz Krüger, ambele intitulate *Ping-pong*, cărora se adaugă lucrarea *Meci pentru trei jucători* compusă de brazilianul Maurizio Kagel în care se aud şi loviturile de serviciu la tenis de masă. Într-unul dintre primele cântece compuse de americanul Irving Berlin era vorba de reuşita maratonistului italian Dorando Pietri la Jocurile Olimpice de la Londra, la începutul sec. XX. Francezul Gabriel Pierné în *Ramuntcho* redă dinamismul unei partide de belotă bască. Lucrarea *Box* a belgianului Maurice Schoemaker a fost interpretată de orchestra Radio sub bagheta lui Theodor Rogalski.

Din fascinația pe care sportul a exercitat-o asupra lui Arthur Honegger au apărut compozițiile: simfonia *Horații victorioşi*, lucrarea orchestrală *Pacific-231* (în care redă mersul unei locomotive în plină viteză), baletul *Skating-Ring* puternic influențat de Debussy, *800 metri* regizată la Roland-Garos de Jean-Louis Barrault şi având printre interpreți pe Jean Marais şi Alain Cuny. De-a lungul vieții Honegger a jucat tenis şi polo pe apă. Într-o scrisoare către un ziarist elvețian compozitorul mărturisea: "Împreună cu câțiva colegi am născocit un sport care n-a avut o răspândire prea mare, poate pentru că cerea destulă fantezie – *bécanar-polo*, un joc practicat pe biciclete, cu crose de hochei, cu mingi de tenis sau de criket. Şi azi cicatricea de deasupra ochiului meu drept aminteşte de acele vremuri."

La Le Hâvre în tinerețe, Honegger a fost un pasionat jucător de rugby ca membru al Athletic Club. Din ataşamentul său pentru acest sport compune poemul simfonic *Rugby*, conceput ca o lucrare programatică prezentată în premieră la 14 octombrie 1928 la concertul inaugural al orchestrei simfonice din Paris sub bagheta lui Ernest Ansermet. "Aş vrea să exprim în limbajul meu de muzician atacul, parada, ritmul şi culoarea în timpul unui meci pe stadionul Colombes". Tensiunea partidei de rugby reiese din schimbările de metrică binară cu cea ternară, din tonurile stridente ale instrumentelor de suflat. Compozitorul îşi caracterizează astfel lucrarea:" Iubesc mult fotbalul, dar rugbyul are mai mult înțeles pentru mine, pare mai spontan şi se apropie mai direct de natură decât fotbalul. Nu ignor lungile cadențe cu grijă pregătite în fotbal, dar mă simt mai exaltat de ritmurile rugbyului care sunt bruşte, mai îndârjite şi mai puțin uniforme. Nu vreau să încerc să reproduc simfonic o fază oarecare dintr-un meci de rugby şi ar fi greşit să cauți pasaje descriptive în lucrarea mea". Tot Honegger mărturiseşte că " din efortul sportiv se naşte un fel de rumoare, ceva ca un imn de bucurie şi de forță, un imn liniştit al puterii în fața căruia muzicianul nu poate rămâne insensibil".

Tot în Franța Cl. Debussy compune în 1912 *Jeux* – ce evocă momentele unei partide de tenis, bazată pe scenariul balerinului Nijinsky. De altfel şi Darius Milhaud şi Francis Poulenc erau practicanți ai jocului de tenis drept pentru care primul compune lucrarea *Le tennis* căreia i se adaugă o compoziție dedicată echitației. Igor Stravinsky compune în 1957 baletul *Agon* pentru 12 dansatori, iar Eric Satie atrage în 1914 atenția criticii cu impertinenta sa operă declarat antiwagneriană *Sports et divertissment* plină de neobişnuite efecte sonore.

Americanul Charles Edward Ives introduce în compoziția sa din 1907 *Yale-Princeton footbal* lovituri de minge, fluiere de arbitru etc, iar Aaron Copland compune suita *Rodeo*. Iată cum diverse manifestări sportive influențează compozitorii.

La rândul său britanicul Eddie Warner compune lucrarea *Football* subintitulată sugestiv *Simfonie în 12 goluri şi două lovituri de pedeapsă.*

Dmitri Şostakovici compune baletul în trei acte consacrat fotbalului *Veacul de aur*. Despre această compoziție compozitoarea Aleksandra Pahmutova spunea:" Şostakovici a scris-o poate pentru că jocul îi era cunoscut, sau poate pentru că a fost chiar el arbitru de fotbal".

Serghei Prokofiev în baletul *Romeo şi Julieta*, în scena duelului dintre Thibald şi Mercuțio sau cea dintre Romeo şi Thibald susține muzical momentele de scrimă, cu paşii specifici - fandări, eschive.

Elvețianul Jacques Dalcroze merge până acolo încât promovează în prima jumătate a secolului XX la Conservatorul din Geneva dezvoltarea însuşirilor muzicale prin exerciții gimnastice prin relația ritmică-gimnastică şi ritmică-muzicală.

Cehoslovacul Leo Janacek a compus pentru ansamblurile de gimnastică ale Sokolilor o lucrare de însoțire a exercițiilor cu măciuci, cunoscută astăzi sub numele de *Sinfonietta* şi intrată în repertoriul marilor orchestre. Compatriotul său Bohuslav Martinu compune un rondo pentru orchestră intitulat *Half-time,* o uvertură festivă şi un marş de fanfară pentru jocurile Sokolilor.

Şi compozitorii români au în a doua jumătate a secolului XX lucrări ce se încadrează temei noastre. Astfel Paul Constantinescu creează în 1952 *Uverura sportivă*, iar Pascal Bentoiu în acelaşi an *Trei schițe simfonice* din care a treia se intitulează *Stadionul*. Un an mai târziu Edgar Cosma compune *Şapte imagini sportive* – Mică uvertură sportivă, Sport în natură, Cros, Ping-pong, Perpetuum mobile, Gimnasică artistică, Rugby. Ion Vasilescu compune un marş sportiv iar Nicolae Kirculescu, Aurel Giroveanu, Sile Dinicu, George Grogoriu, Marius Mihail compun melodii de muzică uşoară şi cântece ocazionale tematice.

Pe linia expresionistă a lui Honegger, Filip Lazăr care trăieşte mulți ani la Paris compune *Ring*-"impresiile mele în urma unui meci de box". Lucrarea a fost interpretată în primă audiție la Paris pe 10 ianuarie 1930 la Salle Pleyel sub bagheta dirijorului George Georgescu. Se pare că era prima compoziție

din lume pe această temă. La titlul ei compozitorul adăugase *–o rundă de patru minute-muzică pentru orchestră nr.* 2. Ea a mai fost interpretată la 8 martie 1930 la concertele Lamoureux sub bagheta lui Albert Wolff, iar apoi la Cleveland-SUA. În publicația *Excelsior* criticul Emile Vuillermoz scria: " *Ring* trebuie să-şi ia locul printre ilustrațiile muzicale ale sportului modern alături de *Rugby*". Florent Schmitt în *Le Temps* descrie astfel lucrarea: "Scurte acorduri perfecte ale lui Do major sfâşie aerul ca nişte lovituri de gong pe mai multe octave mari ale basilor de alămuri care se reculeg şi se aliază amenințător. Curând lupta se încordează, fulgerele se multiplică câştigând în înălțime din terță în terță. Efectele clarinetului explodează ajungând la un scurt fugato. În sfârşit un stretto rapid - simbolul unei lupte disperate, apoi se aşterne moartea. Totul în patru minute şi optsprezece secunde".

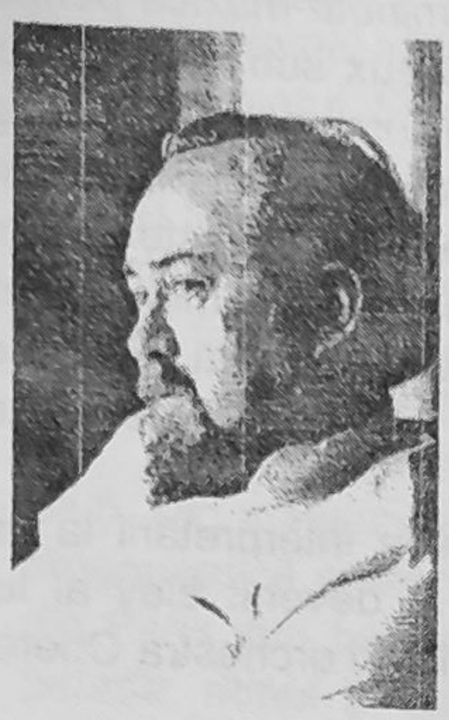
Unii sportivi pentru a-şi educa ritmul au încercat să-şi însuşească tainele interpretării la un instrument: Sony Niculescu, fost centru atacant al echipei naționale de fotbal a devenit elev al lui Grigoraş Dinicu şi violoncelist în orchestra simfonică a Radioteleviziunii. Violoncelist în orchestra Operei din Bucureşti a devenit scrimerul Grigore Neculce, fost campion național de spadă.

În deceniul '70 echipa de fotbal a Angliei înregistra discul *Back home*, iar în deceniul 80 portarul reprezentativei Germaniei, Harald Schumacher cânta la trompetă şi formația olimpică britanică de la Los Angeles a lansat melodia *Go for gold* inspirată din simfonia *Din lumea nouă* de Antonin Dvorak. Chiar faimosul fotbalist brazilian Pele înregistrează un album cu Segio Mendes iar fostul portar spaniol Julio Iglesias devine mai celebru în postura de interpret decât fusese ca sportiv. Şahiştii Mark Taimanov şi Vasili Smîslov sunt buni interpreți – primul la pian şi al doilea bariton. Ei continuă gloria marelui şahist al lumii François –André Philidor, compozitor de opere comice în secolul al XIX-lea. Franțuzoaica Micheline Östermeyer, dublă campioană olimpică la aruncarea discului şi a greutății e o foarte bună pianistă concertistă, cu premiul I al Conservatorului din Paris, interpretă de virtuozitate a lucrărilor compuse de Fr. Chopin.

Muzica însoțeşte sportivii la antrenament – care devine mai plăcut şi mai uşor - fiind un excelent tonic după cele mai grele competiții şi un remediu împotriva tracului. Ea are puteri miraculoase asupra sportivilor, îi face mai calmi, mai veseli, mai încrezători în propriile forțe. Pierre de Coubertin visa armonii de sunete, de linii, de mişcări să însoțească întrecerile atletice. El numea aceasta "întoarcerea la euritmie - eu=bine, rythmos=ritm –, prin euritmie înțelegându-se la greci îmbinarea armonioasă a elementelor artistice. Inițiatorul Jocurilor Olimpice Moderne concepea sărbătoarea olimpică drept prilejul unei "alianțe între atleți, artişti şi spectatori".

BIBLIOGRAFIE

Barker, Philip – Sport en musique, Revue Olympique nr. 228/1986
Chantavoine, Jean – Petit guide de l'auditeur de musique, Ed. Le bon plaisir, Paris, 1947
Ludu, Virgil – Ritmul şi performanța, Ed. Sport-Turism, Bucureşti, 1983
Roşală, Virgil – Mişcare şi muzică pentru copii, Bucureşti, 1936
Sbârcea, George – Oraşele muzicii, Ed. Muzicală, Bucureşti, 1971
Sollertinski, Ivan – Despre muzică şi muzicieni, Ed. Muzicală, Bucureşti, 1963
Tomescu, Vasile – Filip Lazăr, Ed. Muzicală, Bucureşti. 1963
Toppolet, Willy – Arthur Honegger, Ed. de la Baconnière, Zürich, 1954



IN MEMORIAM VASILE SPĂTĂRELU

Prof. Cornelia Apostol
Colegiul Național de Artă "Octav Băncilă"

Profesor universitar, doctor. Compozitor. Predă de-a lungul timpului contrapunct şi fugă, forme şi analize muzicale, orchestrație, armonie, aranjamente şi prelucrări corale, compoziție. Deține pe rînd funcțiile de secretar ştiințific al Senatului, decan al Facultății de Compoziție, Muzicologie, Pedagogie muzicală şi Teatru, membru şi vicepreşedinte al comisiei Arhitectură – Arte din cadrul Comisiei Naționale de Evaluare şi Acreditare Academică, secretar al Filialei Iaşi a Uniunii Compozitorilor şi Muzicologilor şi membru în Consiliul de conducere al aceleiaşi uniuni, preşedintele juriilor Concursurilor Naționale de Muzică.

Artist boem. Compozitor liric. Conviv şugubăț. Creator profund. Apreciază valoarea oriunde o găseşte, în profesie sau în viață. E de o amabilitate fin-sarcastică cu pseudovalorile cu forță mare de autopropulsie. Glumeşte serios. Taie adînc zîmbind. Se miră cu candoare de lucruri pe care nu vrea să le afle. Studiază retras, meticulos şi meditează îndelung asupra subiectelor ce-l interesează. Are o atitudine modestă. Este conştient de valoarea sa. În compoziție abordează toate genurile, care se nasc de sub pana sa cu un caracter cu totul aparte din alchimia folclorului românesc cu impresioniştii şi creația lui Enescu la care adaugă experiențele sfîrşitului de secol XX. Primeşte numeroase premii de creație acordate de Uniunea Compozitorilor şi de Academia Română dintre care e suficient să le pomenesc doar pe cele obținute în secolul XXI: *Premiul Uniunii Compozitorilor şi Muzicologilor pe anul 2001* pentru miniatura corală *Către..., Premiul ORION* pe anul 2000 pentru compunerea ciclului de lieduri *Cinci poeme tanka, pentastihuri muzicale pentru bariton şi pian, Diploma de excelență* la Festivalul Coral de Muzică Religioasă Ortodoxă *Buna Vestire* în 2004 şi Ordinul Național **Serviciul Credincios** în grad de Cavaler acordat de Preşedintele României în 2002.

Această schiță în memoria compozitorului Vasile Spătărelu păstrează verbele la prezent, aşa cum, cei care l-au cunoscut păstrează sentimentele pentru Omul şi pentru Maestrul pe care-l respectă şi-l omagiază.

MINIATURILE PENTRU PIAN ALE COMPOZITORULUI VASILE SPĂTĂRELU

Prof. Cornelia Apostol
Colegiul Național de Artă "Octav Băncilă"

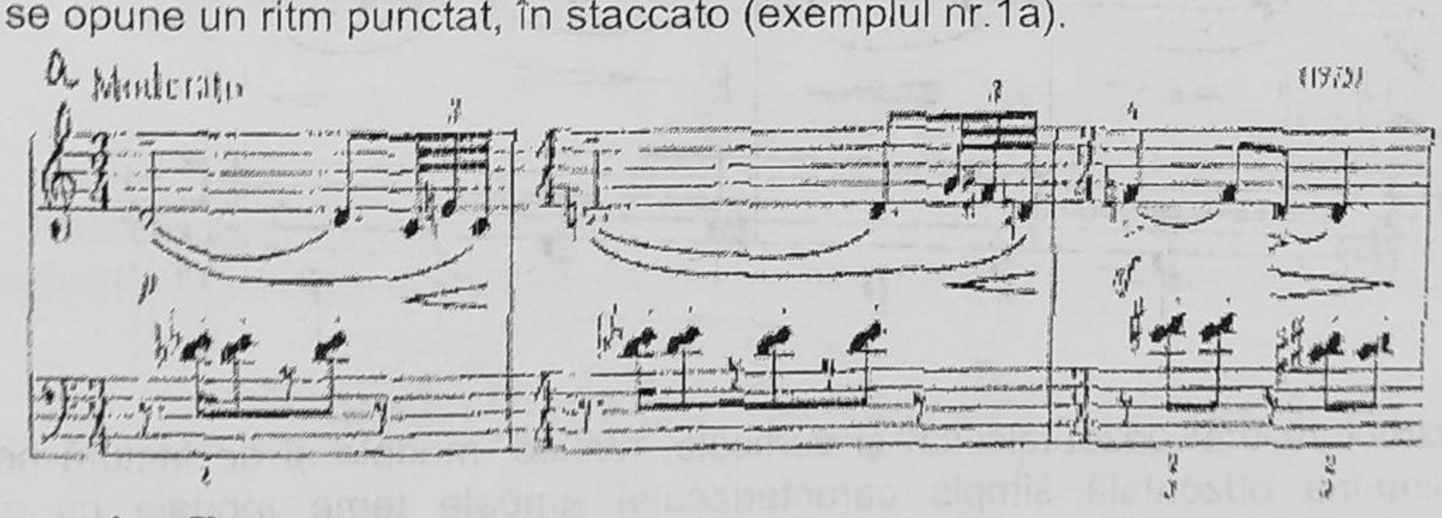
Răspândite în literatura muzicală începând din baroc şi până azi, miniaturile sunt cele mai utilizate forme determinate de subtilitatea unei comunicări sonore pline de semnificații ce înglobează şi transmit mai uşor o stare psihică, o trăire emoțională autentică, o înălțare spirituală.

Impresionismul, neoclasicismul, noua şcoală vieneză expresionistă şi tehnica post-serială a organizării matematice pe baza şirului lui Fibonacci, influența folclorului european sau mondial, structuralismul, bruitismul, tehnica texturistă, aleatorismul, muzica minimală, cea repetitivă, muzica non-evolutivă, muzica concretă, constructivismul, pointilismul, teatrul instrumental, muzica ambientală, cea electronică şi asistată de calculator coexistă în creațiile secolului XX, generalizate, derulându-se cu mare rapiditate ceea ce nu a permis şi permanentizarea lor.

Demersurile artistice ale avangardei româneşti (ce o include pe cea ieşeană) din a doua jumătate a secolului XX se interferează cu cele occidentale în muzica neoclasică şi cea neomodală (din care face parte şi V.Spătărelu) promovate de Enescu, cea serială (cu Elise Popovici), serial-modală (cu Anton Zeman, Viorel Munteanu), structurală (cu S.Păutza), aleatorie, minimală, repetitivă, non-evolutivă, polistilismul, metastilsmul, noul tonalism, muzica ambientală, bruitismul, tehnica texturistă, muzica electronică.

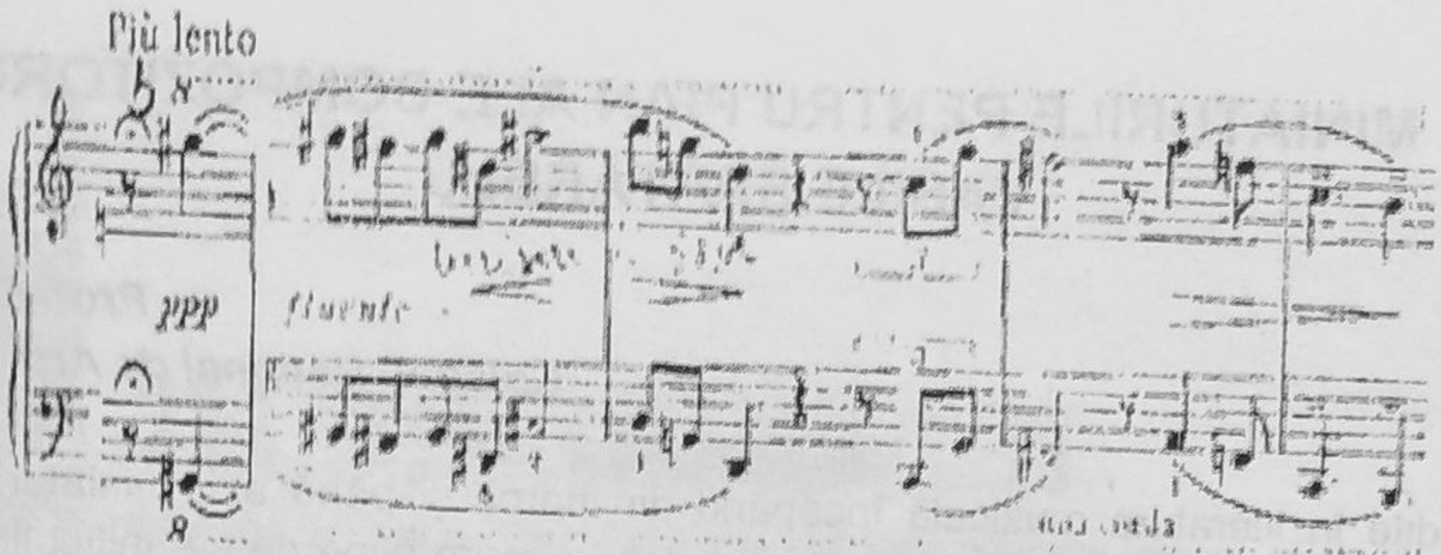
În compunerea miniaturilor lor, compozitorii ieşeni din a doua jumătate a secolului XX aderă la ideea de recuperare şi integrare în creație a unor modele stilistice aparținând tradiției europene sau folclorice naționale (orientările retro, neo şi folclorice actualizate), la cea de recuperare şi revalorificare într-un nou context sonor a unor modele esențiale, arhetipale, permanente ale tradițiilor tuturor spațiilor şi timpurilor (metastilismul, curentul arhetipal) şi la utilizarea unor tehnici componistice diverse mondiale sau naționale (serialism, omofonie impresionistă, polifonie, îmbinarea dintre armonie şi polifonie cu aspectele expresioniste, monodie şi în special serialismul modal ce dă o mare libertate de exprimare) şi a combinațiilor lor originale. Predomină însă elementele româneşti în toate compartimentele vocabularului utilizat, fie de sorginte folclorică sau cultă, fie inovații personale.

Singura *miniatură monotematică* din literatura pianistică ieşeană din a doua jumătate a secolului XX necuprinsă-n vreun ciclu sau suită este lucrarea **Melodie** compusă de Vasile Spătărelu în 1964. Ea devine piesa nr. 1 din *Trei Piese pentru Pian* din 1968 şi este tipărită de Editura Peters din Leipzig în 1976 în volumul „Rumänische Klavierminiaturen für Kinder und Jugendliche". Forma lucrării provenită din muzica populară evoluează într-o prezentare polimetrică binară şi ternară cu repriză dinamică în *Moderato,* cu melodia asimetrică cu întorsături şi cadență modală caracteristice folclorului românesc căreia i se opune un ritm punctat, în staccato (exemplul nr.1a).



nr. 1 a -Tema

Modul, creat de compozitor, este o tetracordie cu punctuație major-minor de centru re. O timbralitate deosebită obține compozitorul din prezentarea la unison a melodiei în registre extreme în *ppp* più lento legato fluente, cu surdină (exemplul.nr.1a$_1$).

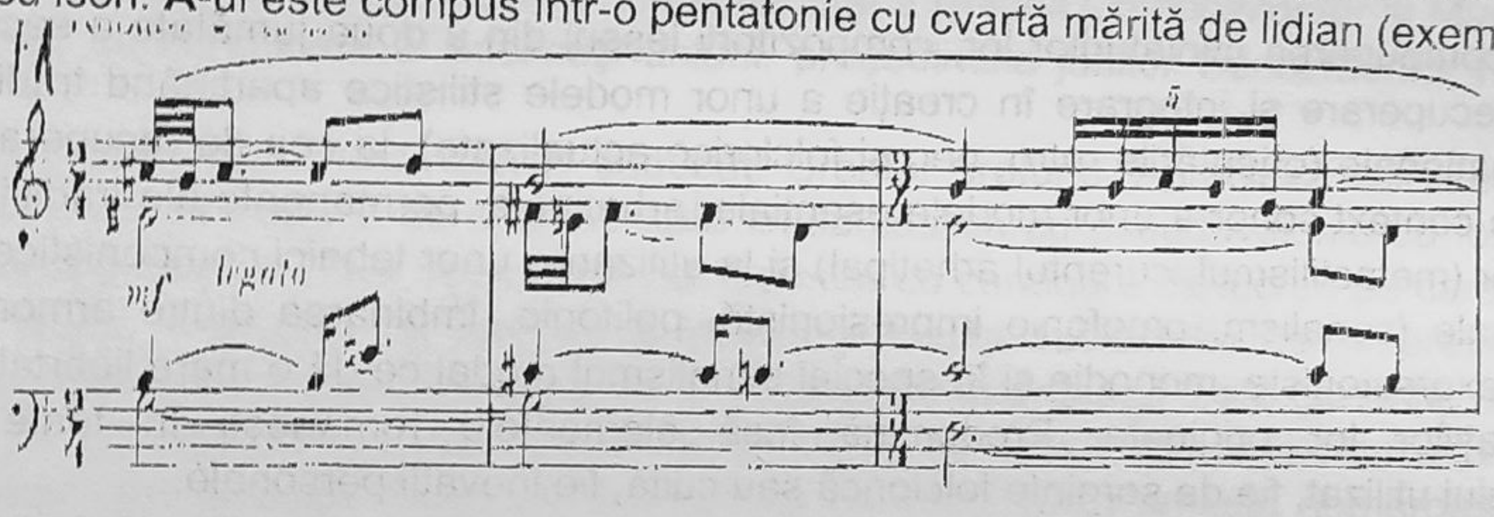


nr. 1 a_1- unison

Acest procedeu aminteşte de unisonul utilizat de Enescu în compoziţiile sale (Preludiu la unison din Suita pentru orchestră nr.1, Simfonia concertantă).

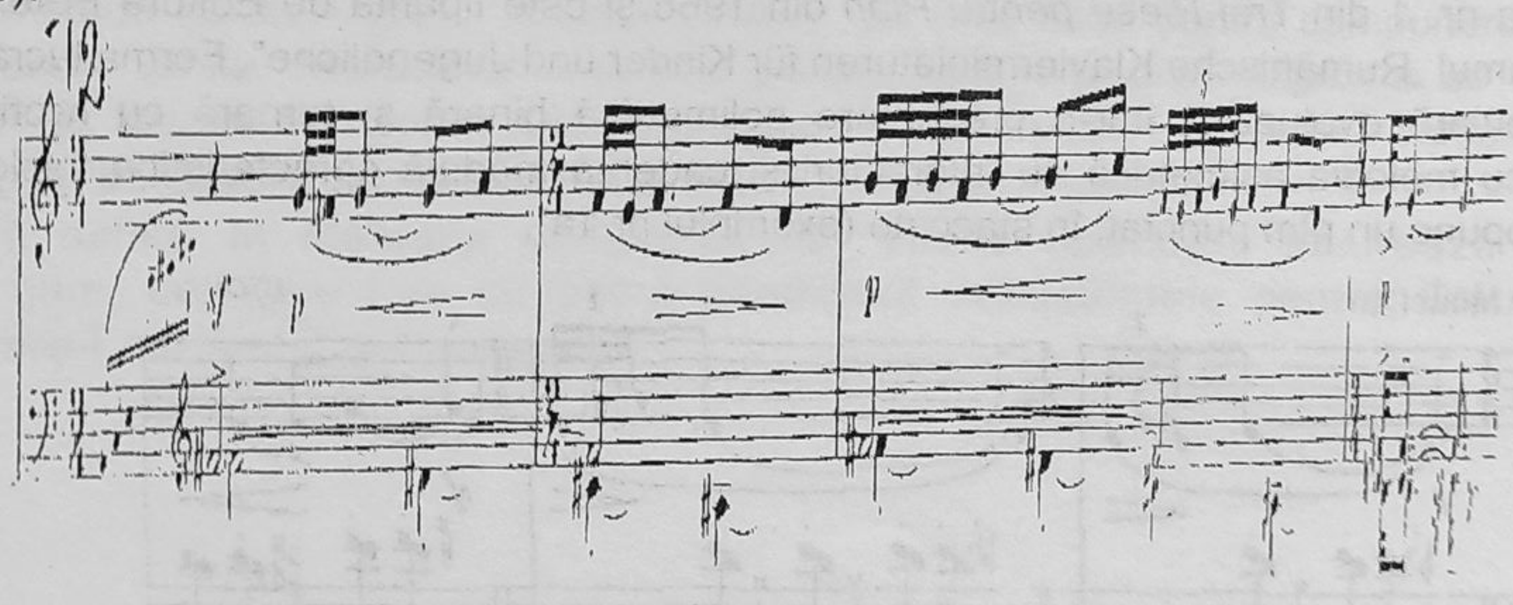
Cantabilă, lirică, lucrarea are un puternic caracter românesc ce răzbate din construcţia melodică, formală şi modală. Ea poate fi încadrată în minimalism, autorul ajungând la esenţializare, la un minim de mijloace în realizarea ei. Dar minimalismul este arhaic prin proveniență compozitorul tinzând să utilizeze arhetipuri muzicale: de tip melodic -- figuri melodice şi cadenţe; de tip timbral -- în special în a_1 (unison în registre extreme, flageolete), de tip modal -- nucleu modal minimal de patru sunete; de tip formal – formă simplă tristrofică cu aceeaşi idee muzicală. Toate aceste modalităţi de absorbţie a folclorului sunt îmbinate într-o formă originală, într-un dozaj fin. El obţine cu minim de mijloace un maxim de expresivitate cu patină arhaică.

Rubato compus în 1964 va fi introdus în 1968 de compozitorul Vasile Spătărelu ca a treia lucrare în *Trei Piese pentru Pian*. Ea este tipărită în 1971 de Editura Hans Gerig din Köln în volumul I din „Neue Rumänische Klaviermusik". Este bitematică cu temele înrudite ce au profil melodic folcloric contrapunctat şi cu ison. **A**-ul este compus într-o pentatonie cu cvartă mărită de lidian (exemplul nr.2a)



nr. 2 a –Tema A

care împreună cu o terminaţie minoră face un dorian pe mi. **B**-ul este compus într-o tetracordie pe mi (exemplul nr.2b).



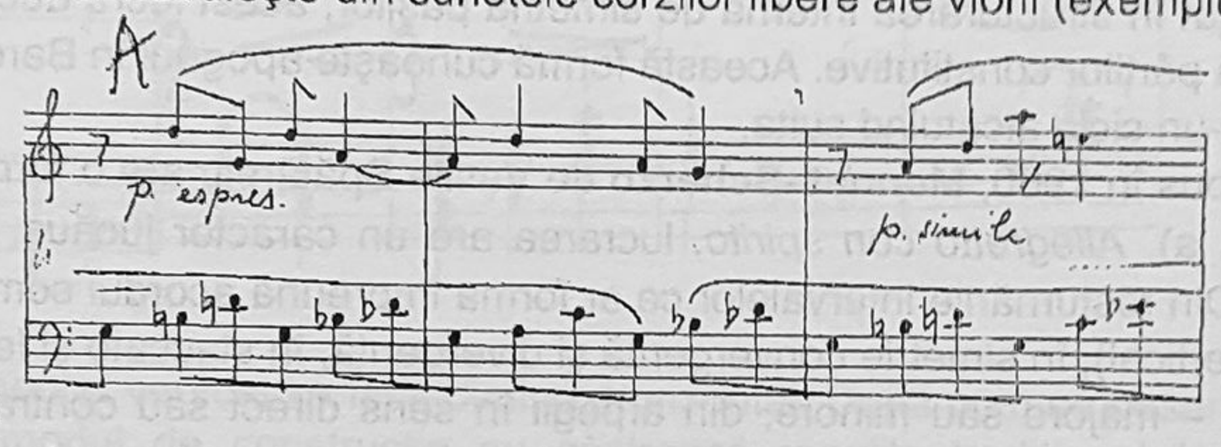
nr.2b –Tema B

Variaţiile de structură atât orizontale cât şi verticale, ritmice, modale şi de factură permit noi valenţe estetice. Polimetria orizontală simplă caracterizează ambele teme modale cu arhetipuri melodice–întorsături, cadenţe, ison (dublu în final). Originale dar de tip folcloric românesc, ele nu se diferenţiază prea mult nici prin nuanţe (*mf – p*), nici prin tuşeu (ambele legato), dar emană un lirism simplu, fin colorat prin armonii modale variate ce rezultă din contrapunctarea a 3 sau 4 voci, fiecare aparţinând unui alt nucleu modal ce duce la polimodalism vertical. Chiar faptul că temele aparţin unor nuclee modale de 4 sau 5 sunete (ce doar în cazul **A**-ului se completează la o scară dorică), sau că aceste oligocordii îşi schimbă centrul la o terţă mare superior sau la o secundă mică inferior ce duc la transformări funcţionale şi structurale creează sonorităţi arhaice care combinate cu cadenţele şi isoanele

de tip folcloric realizează o tehnică originală de compoziție proprie compozitorului Vasile Spătărelu. Din combinația celor două simplități, arhaică şi folclorică, el realizează o lucrare de mare expresivitate.

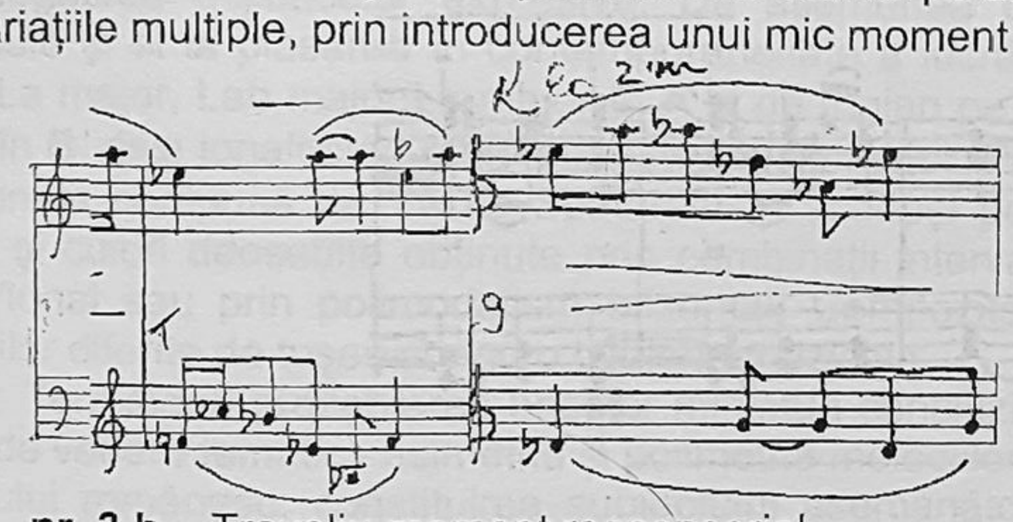
Miniatura tristrofică cu B dezvoltător este cea mai importantă din toate formele miniaturale în care partea mediană se evidențiază prin accentuarea funcției sale dezvoltătoare. Mărimea variabilă a strofelor din care se articulează forma este determinată de tratarea diferită a materialului muzical. Transformările lui prin diferite mijloace conduc la starea de instabilitate ce caracterizează mijlocul lucrării, acest sector dobândind o deosebită amploare. Dezvoltarea acestei forme duce la lucrări de suflu larg, caracteristic instrumentale sau simfonice.

Compusă ca parte a doua de sonatină, *Andante, p*ierdută şi regăsită, lucrarea primeşte titlul de **Nocturnă** şi este inclusă de Vasile Spătărelu ca piesa nr. 2 în *Trei Piese pentru Pian* din 1968. Este singura în manuscris din cele trei, cu Introducere şi Concluzie şi aduce amintiri din Sonata pentru pian compusă în 1962 şi prefigurări din Sonatina compusă în 1989 de acelaşi autor. Tema cantabilă narativă are profil românesc modal ce se construieşte din sunetele corzilor libere ale viorii (exemplul nr.3a).



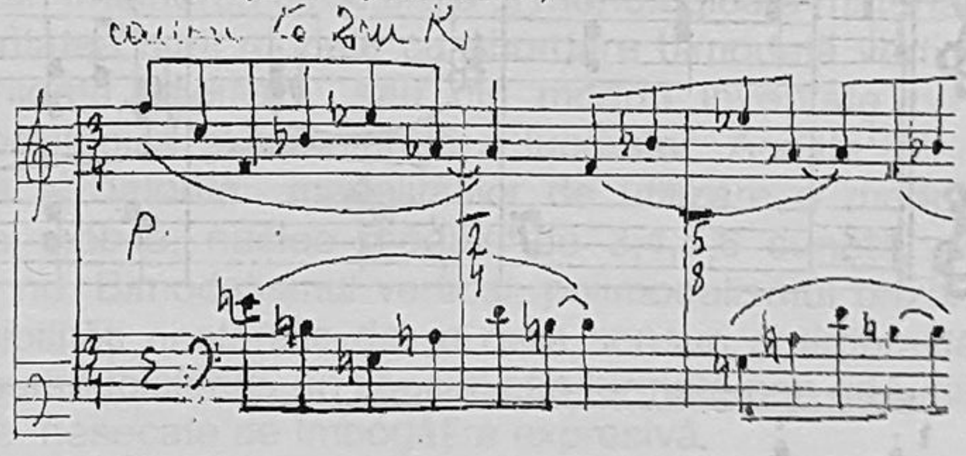
nr. 3 a – Tema cordaj vioară

Travaliul tematic accelerează pulsul narațiunii care devine un pic dramatic şi prin sensul divergent dintre melodie şi acompaniamentul ostinat pe alte formule, prin creşterea intensității până la f, prin variațiile multiple, prin introducerea unui mic moment responsorial la secundă mică (exemplul nr.3b)



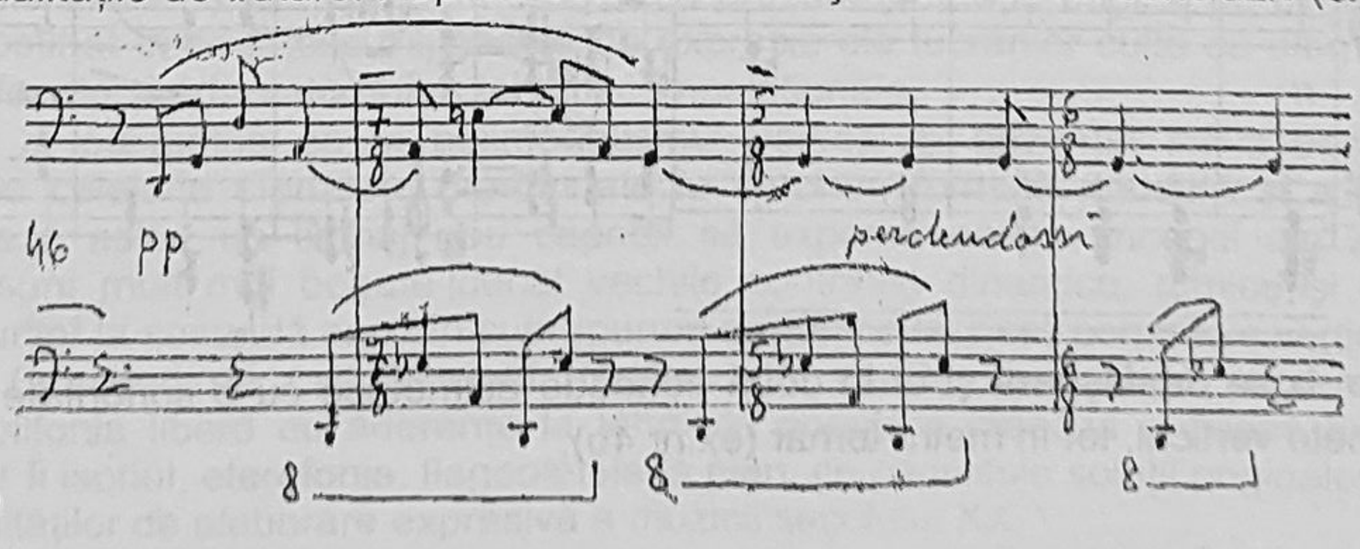
nr. 3 b – Travaliu-moment responsorial

şi a unui canon la secundă mică pe tema inversată (exemplul nr.3c)



nr. 3 c –Travaliu-canon din tema invers.

ce îmbogățesc modalitățile de tratare. Repriza este dinamică şi finalul cu rol concluziv (exemplul nr.3d).



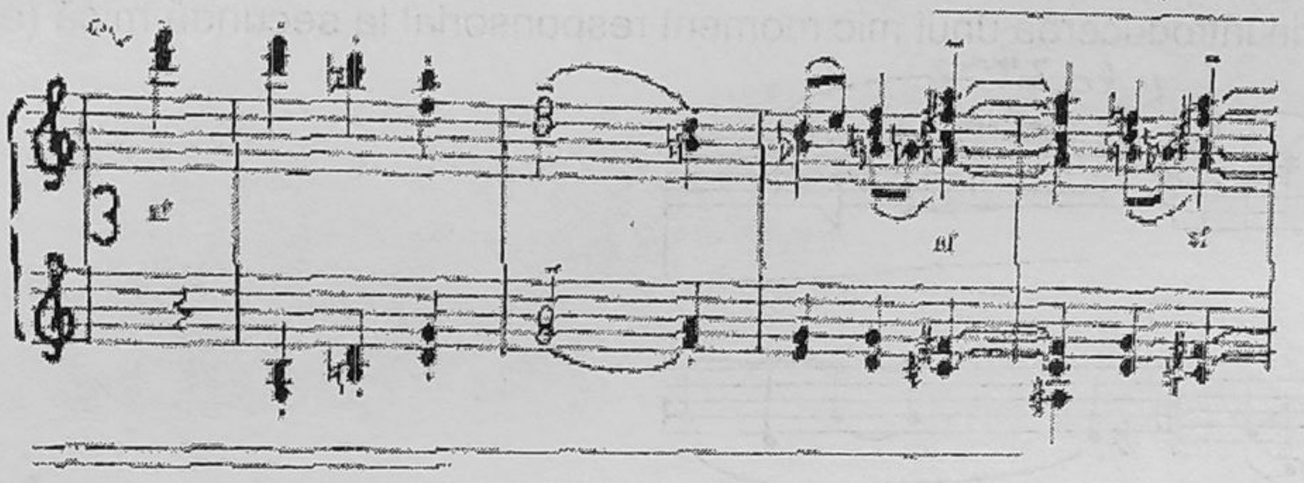
nr. 3 d – Concluzie

Polimetria ternară, binară, simplă şi compusă omogen şi eterogen asociată cu poliritmia verticală creează punctul culminant al lucrării. În rest, ritmica simplă narativă a melodiei împreună cu ritmul legănat al acompaniamentului sugerează momentul liniştit al serii când mama, legănându-şi copilul îi spune o poveste ca să-l adoarmă. Pentatonia pe sol (sol la si re mi) şi ele 5 sunete cu valoare simbolică generatoare ale lucrării provenite din acordajul instrumentelor cu coarde ne duc cu gândul la trecut, la minimalismul esențializat, arhetipal. Acesta asociat arhetipului formal tristrofic şi celui ritmico-melodic legănat creează simplitatea naturală necesară la sfârşit de mileniu când oboseala continuei metamorfoze solicită revenirea la arhetipuri, ancorarea în permanență.

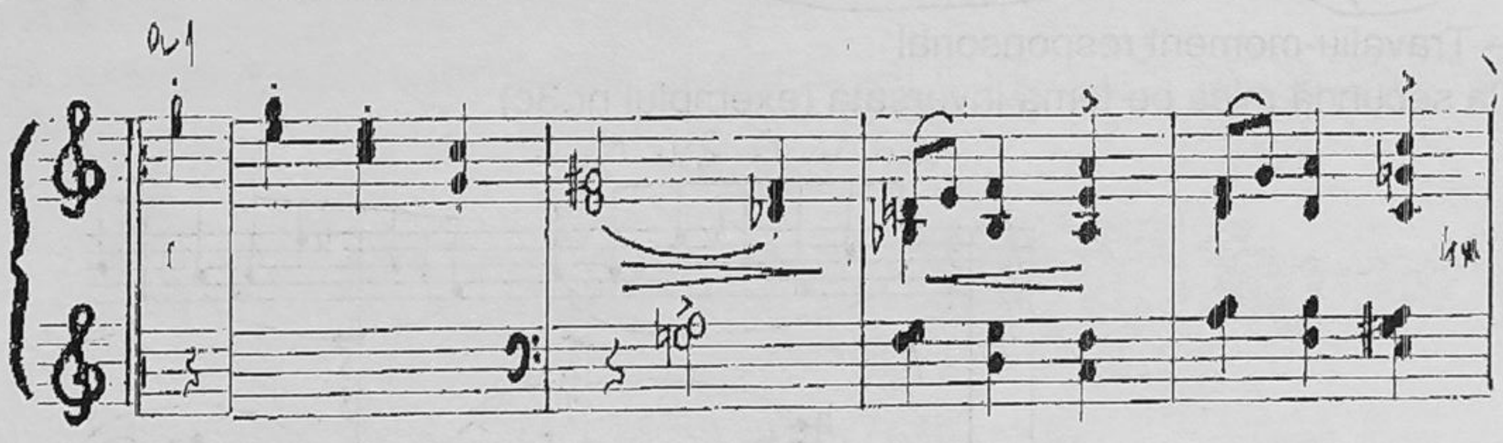
În continuare prezentăm încă un gen muzical inclus în panorama compozițiilor pentru pian ale autorului ieşean, *dansul*.

Cunoscut încă de la începuturile lumii dansul s-a asociat cu muzica şi în special cu ritmul ei, având funcții magice, sărbătoreşti sau de divertisment, cunoscând forme vocale şi apoi instrumentale. El a fost influențat în structurarea internă de simetria paşilor, acest lucru ducând la periodicitatea ritmică şi de îmbinare a părților constitutive. Această formă cunoaşte apogeul în Baroc când dansurile de epocă se grupează într-un ciclu alcătuind suita.

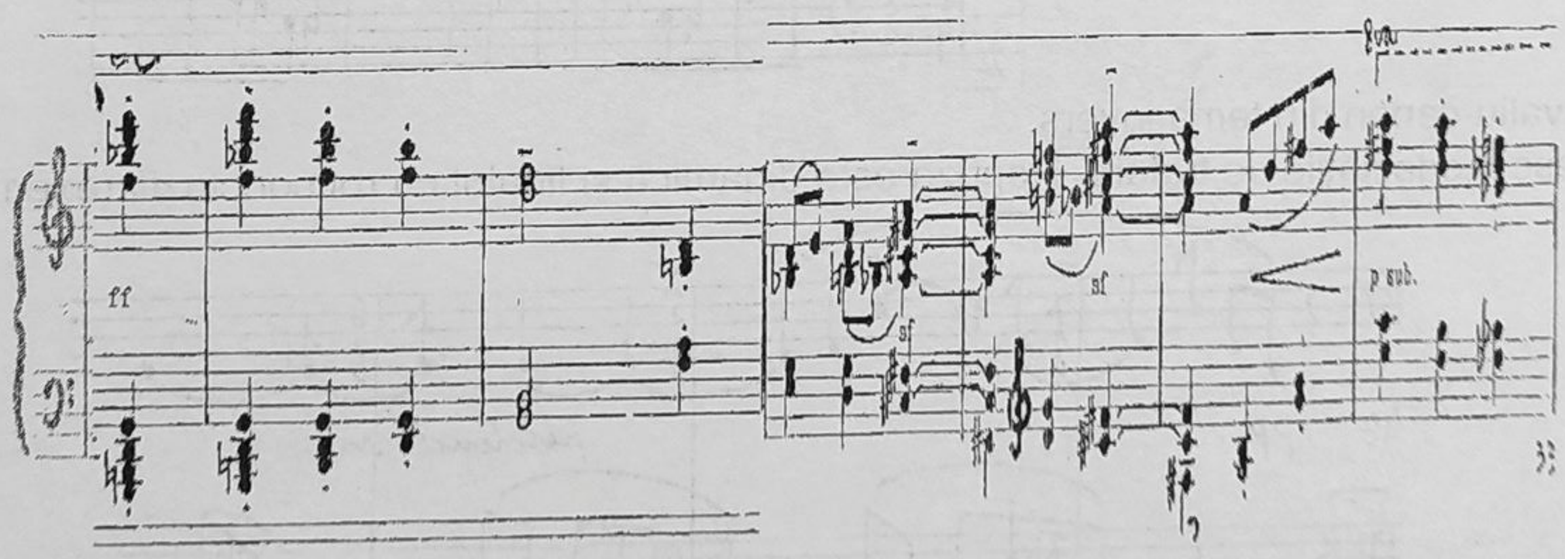
Compus în 1960, **Menuet–Scherzo** de Vasile Spătărelu are o formă cu da capo: **A** (a a_1 a) **B** (b b_1 b) **A** (a a_1 a). *Allegretto con spirito*, lucrarea are un caracter jucăuş, ghiduş combinat cu eleganța menuetului. Din răsturnările intervalelor ce ar forma împreună acordul complet al tonalității fiecărei mâini (bitonalism vertical), în simetrie convergentă şi divergentă, în staccato şi legato, din acorduri de trei şi de patru sunete – majore sau minore, din arpegii în sens direct sau contrar se construieşte **A**-ul într-un ambitus de şase octave cu îmbogățiri verticale cu acorduri de 4 sunete la fiecare mână, îmbogățiri dinamice-*ff* şi lărgiri exterioare, în metru ternar caracteristic menuetului (ex.nr.4 a, a_1, a var).



nr. 4 a - A

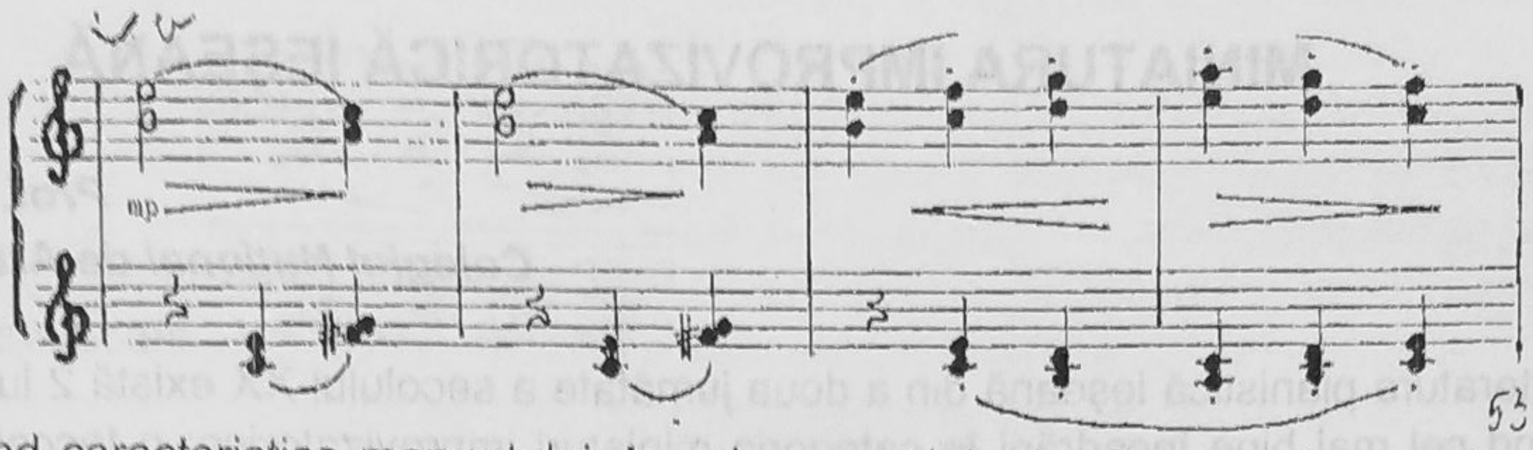


nr. 4 a_1



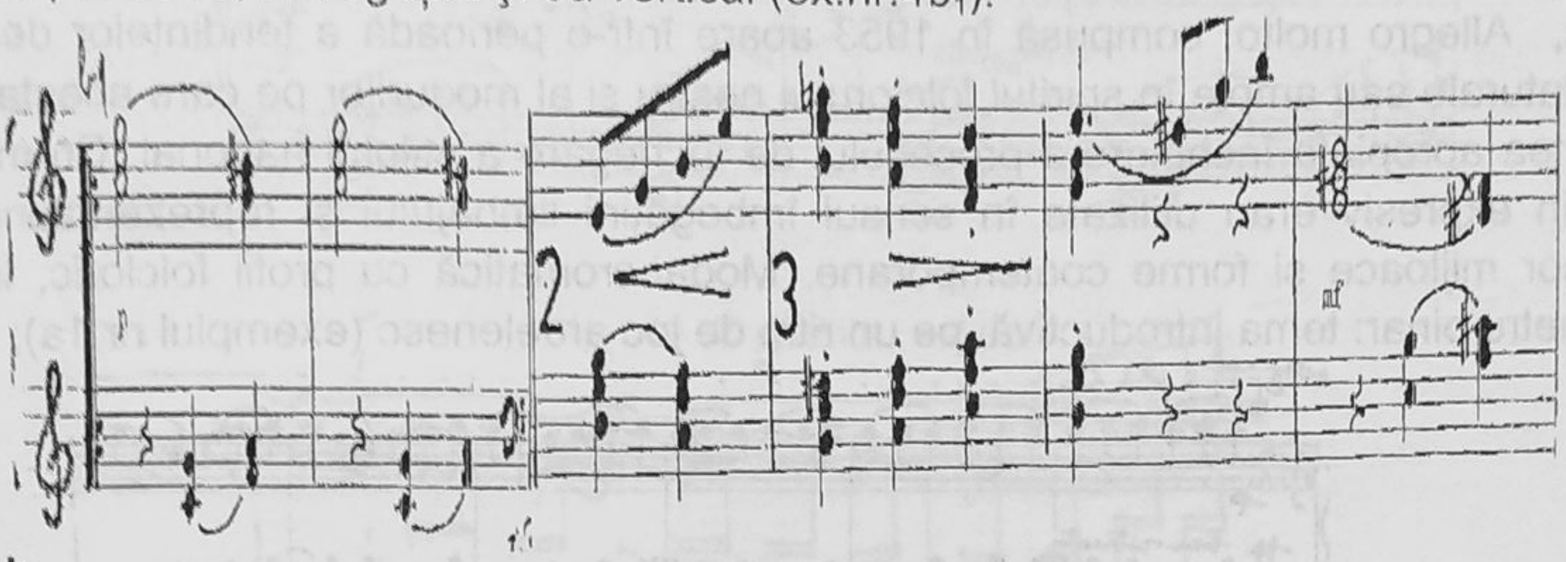
nr. 4 a var.

La Trio, **b** se desfăşoară şi el în două perioade asimetrice cu o sonoritate îmbogățită de la 4 sunete la 7 sunete vertical, tot în metru ternar (ex.nr.4b).



nr. 4 b -B- Trio

Contrazicând caracteristica menuetului, $\mathbf{b_1}$ aduce metrică binară care alternează cu cea ternară într-o singură perioadă, îmbogățită şi ea vertical (ex.nr.4b_1).



nr. 4 b_1

Revenirea **b**–ului augmentat vertical se face diminuat orizontal. După cum se observă, deşi forma abordată este tradițională, modul de construcție nu păstrează regulile tradiționale(apariția metricii binare), perioadele asimetrice şi polimetria orizontală fiind contribuții originale româneşti contemporane la îmbogățirea mijloacelor expresive. De asemenea bitonalismul vertical distrugător de tonalitate, contribuie şi el la plasarea în contemporaneitate a lucrării cu suprapuneri de Si bmajor/Sol major, Do major/La major, Lab major/La major în **A** şi de frigian pe mi/acompaniament în Do major, mi minor/Reb major în **B**, deşi tonalitatea generală este de Do major. Plasat ca stil în zona prokofievianã ca şi partea I din Sonata compusă de Vasile Spătărelu în aceeaşi perioadă (1962), acest Menuet–Scherzo aduce timbre şi culori deosebite obținute prin combinații intervalice, prin bitonalism vertical, prin suprapuneri modal/tonal sau prin polimodalism orizontal. Compozitorul nu evită nici elementele de culoare ale modurilor diferite de tuşeu creind o bijuterie muzicală.

Terminând prezentarea acestor miniaturi concluzionăm că ceea ce le particularizează sunt: din punct de vedere tematic - asimetria şi polimetria melodiilor cu întorsături şi cadențe modale caracteristice folclorului românesc, constituirea subiectului asemănător cântecului lung din folclorul românesc; din punct de vedere formal, chiar dacă pleacă de la forme şi genuri tradiționale lucrările se articulează variat de o manieră care să fluidizeze forma, din îmbinarea structurală şi morfologică a materialului sonor într-o curgere continuă. Mai rar tonale, majoritatea sunt modale cu abordare bimodală vertical şi polimodală orizontal, cu un modalism de proveniență populară, sau din moduri inventate de compozitor ce determină desfăşurarea ulterioară morfologică şi structurală a lucrărilor. Aceste miniaturi prezintă o mare diversitate structurală şi auditivă şi datorită modalităților de utilizare a modurilor de o mare diversitate - moduri arhaice cu trepte mobile, nuclee modale de 3,4,5,6 sunete, scări cu diverse componențe intervalice în simetrie sau nu. Bimodalismul vertical, polimodalismul orizontal dau o mare libertate de exprimare şi creează posibilități nesfârşite de a reda sensuri şi timbralități neexplorate până acum. Polimetria şi poliritmia de sursă folclorică (în special cea formată prin adăugare, eterogenă), ritmurile populare de joc constituie surse nesecate de îmbogățire expresivă.

Acompaniamentul în cvarte, succesiunea de cvinte perfecte şi cvinte micşorate, cvartele cromatice, secundele mărite şi semitonurile cromatice precum şi relația başilor pe cvartă sau cvintă în acompaniamentul ostinat îmbogățesc mijloacele de expresie ale lucrărilor culte cu elemente de origine populară, metamorfozate şi adaptate noilor tehnici compoziționale.

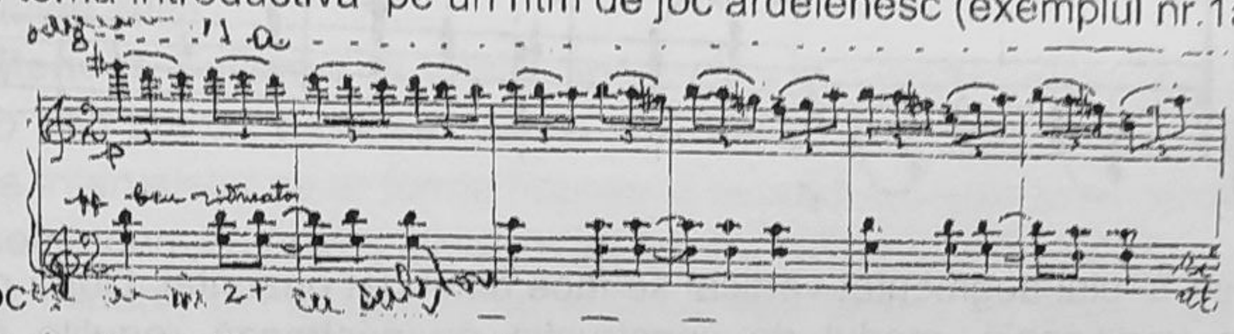
Poliritmia şi polimetria ca şi polimodalismul vertical şi orizontal într-o desfăşurare liberă contribuie alături de celelalte elemente menționate la înnoirea formală, modală şi a mijloacelor de expresie. Se creează astfel un limbaj nou capabil să exprime noile concepții ale autorului. Noile rezultante sonore sunt mult mai bogate decât vechile contraste dinamice, ritmice şi de tempo. Din suprapunerile planurilor la secundă sau din suprapuneri armonice se nasc complexe verticale înrudite cu armonia populară (acorduri de cvartă-cvintă, terță-cvartă, cvarte sau cvinte suprapuse) adecvate spiritului modal. Polifonia liberă cu aderențe la tehnicile populare creează mijloace expresive noi în muzica cultă cum ar fi isonul, eterofonia, flageoletele la pian, ce constituie soluții originale, româneşti, de îmbogățire a posibilităților de elaborare expresivă a muzicii secolului XX.

MINIATURA IMPROVIZATORICĂ IEŞEANĂ

Prof. Cornelia Apostol
Colegiul Național de Artă "Octav Băncilă"

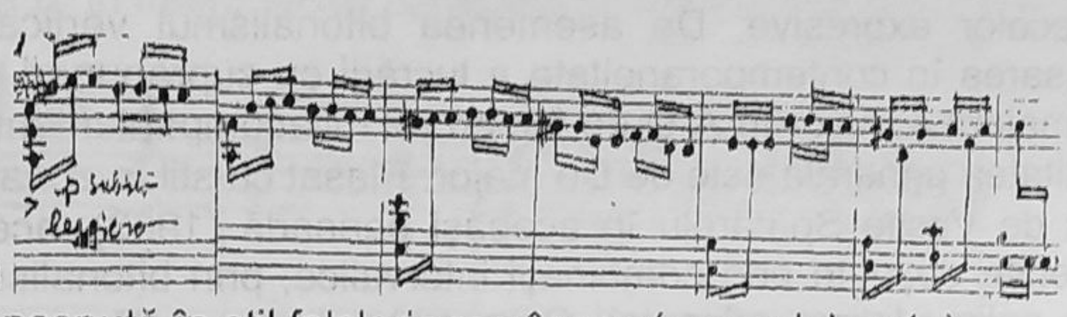
În literatura pianistică ieşeană din a doua jumătate a secolului XX există 2 lucrări independente ce corespund cel mai bine încadrării în categoria miniaturi improvizatorice: o toccată şi un poem. Ele aparţin unui singur creator – Elise Popovici.

Toccata, Allegro molto, compusă în 1953 apare într-o perioadă a tendinţelor de perfectare a unor forme miniaturale sau ample în spiritul folclorului nostru şi al modurilor pe care acesta se bazează, când se presimţea apropiata încheiere a procesului de închegare a stilului naţional. Cromatica şi noile cuceriri de ordin expresiv erau utilizate în sensul îmbogăţirii limbajului şi reprezentau momente de anticipare a unor mijloace şi forme contemporane. Modal-cromatică cu profil folcloric, lucrarea este tritematică, în metru binar: tema introductivă pe un ritm de joc ardelenesc (exemplul nr.1a);



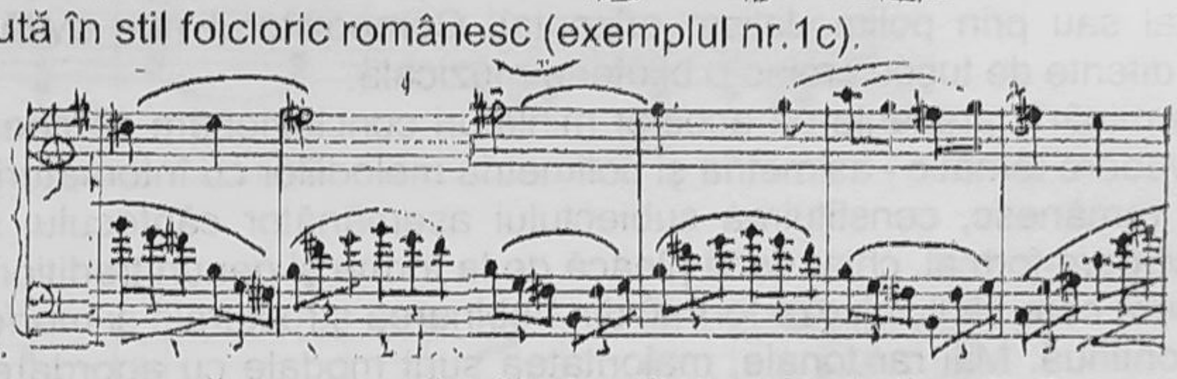
nr. 1 a - T_1 /ritm joc

tema$_2$ cu caracter de toccată reprezentată de un motiv folcloric românesc prelucrat în două secţiuni (exemplul nr.1b);



nr.1 b - T_2 -toccata

tema$_3$ lirică este concepută în stil folcloric românesc (exemplul nr.1c).



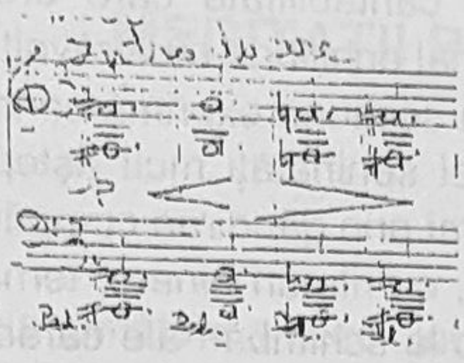
nr.1 c - T_3 –cantilenă folcl.

Modificări cantitative (apare o nouă voce mediană) şi calitative (variaţii melodice, armonice, de factură şi de ritm) ale temelor, precum şi cucerirea celor trei registre ale instrumentului în desfăşurarea formală susţin diversitatea timbrală şi bravura specifică toccatei.

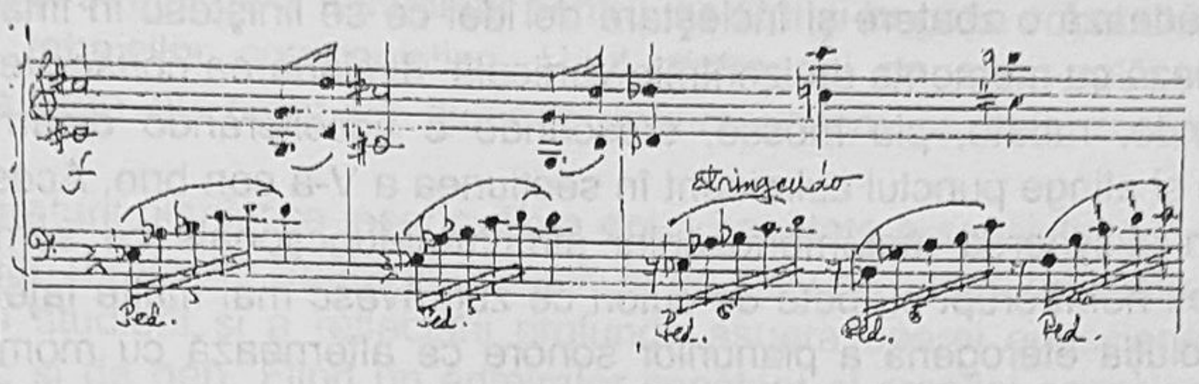
Deşi metrul este binar, ritmul evită monotonia prin prezenţa pe lângă cel binar şi a celui ternar, sincopat sau cu pulsaţie specifică toccatei. Varietatea ritmică diferenţiază temele, creează un puternic caracter improvizatoric şi acumulează tensiune emoţională ce explodează vioi în final. Formulele ritmico-melodice ostinate de la nivelul tematic suprapuse pe cele diferite de la nivelul figural de susţinere şi întretăiate cu cele specifice toccatei creează un ostinato plurinivelar eteroritmic ce alternează cu cel izoritmic din care iau naştere perdele timbrale ritmice ce lasă să pătrundă culorile intervalice. Stilul folcloric e susţinut de ritmul de joc, de profilurile melodice ale temelor, de polimodalismul orizontal (cromatic şi cu subton). Bogatele indicaţii dinamice precum şi utilizarea întregii claviaturi îmbogăţesc mijloacele de expresie cu varietăţi timbrale ce se succed cu rapiditate, caracteristică a compoziţiilor Elisei Popovici.

Poemul elegiac, Largo, compus în 1999 este o reducţie a Septetului (oboe, clarinet, fagot, vioară, violă sau marimbafon, cello şi pian)[1]. Este o înlănţuire tip fantezie cu caracter de meditaţie a şase secţiuni cu introducere (ex. nr.2a, b, c, d, e, f, g),

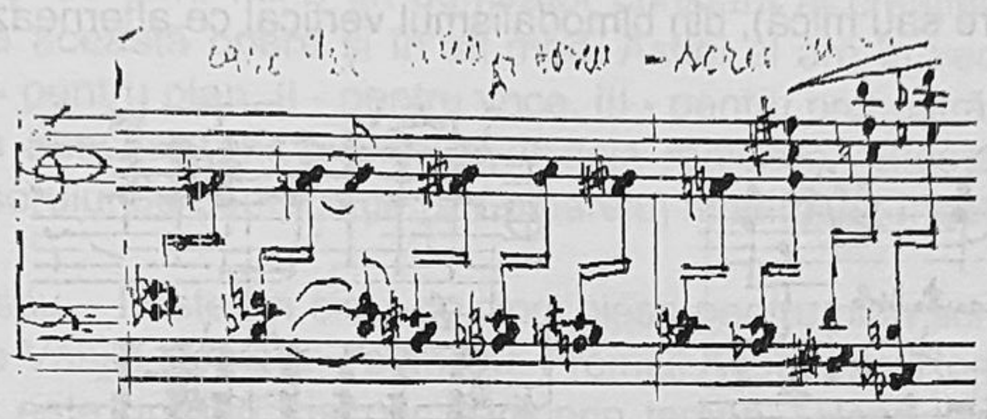
[1] Ca Septet Poemul a fost înregistrat de formaţia ARHAEUS care l-a interpretat în concerte la Bucureşti şi Chişinău în anul 2000.



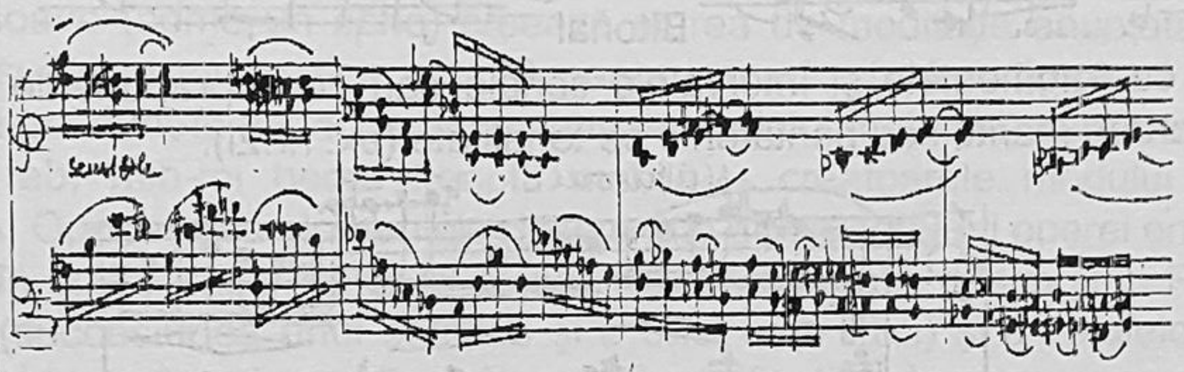
nr. 2 a –Tema introducerii



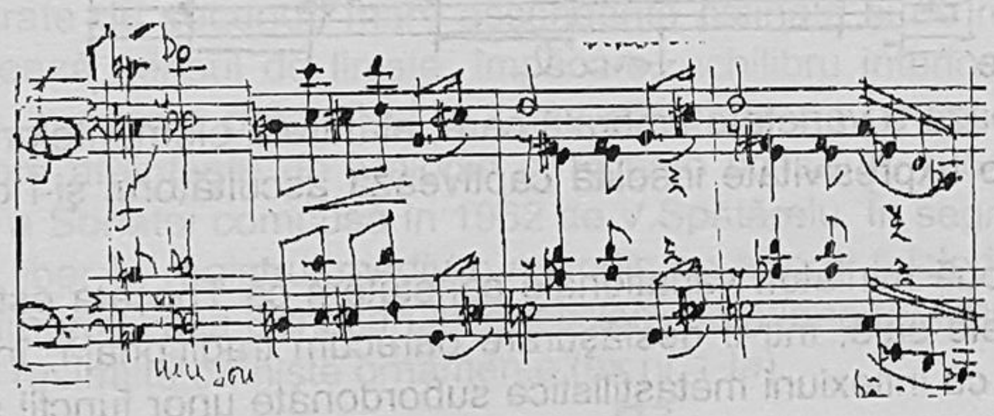
nr. 2 b – Tema secț. I



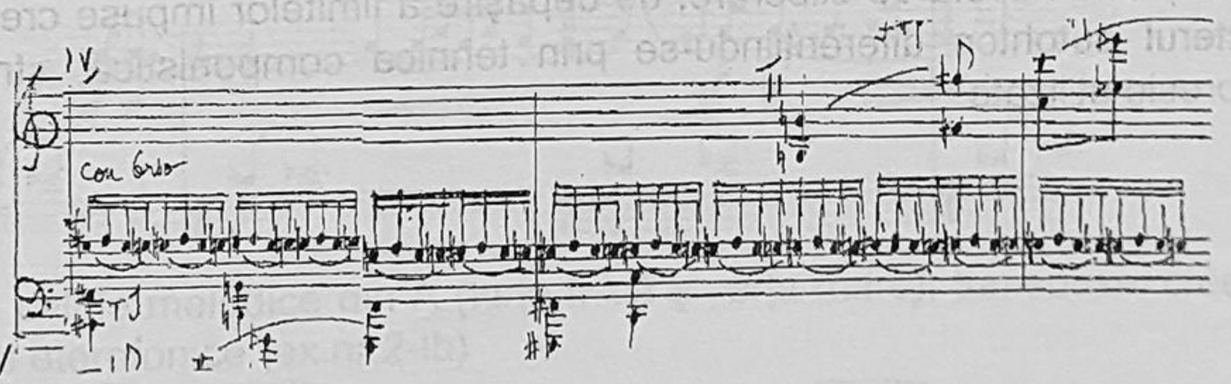
nr. 2 c – Tema secț. II



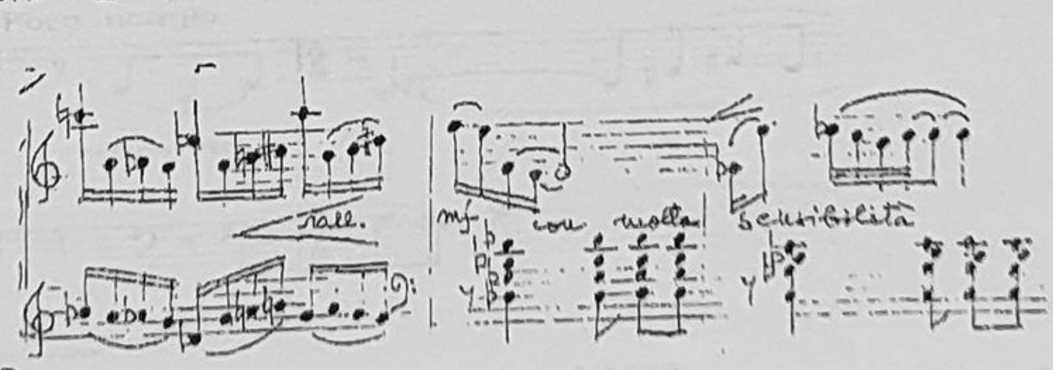
nr. 2 d - Tema secț. III



nr. 2 e –Tema secț.IV



nr. 2 f – Tema secț. V

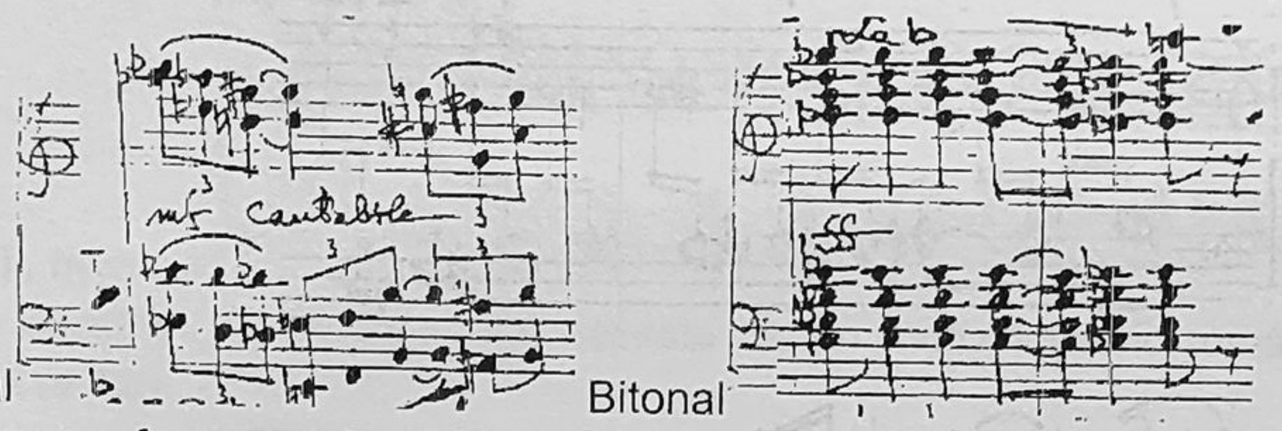


nr. 2 g – Secț VI-Concluzia

Într-o scriitură liberă, nesupusă rigorii construcției clasice. Tematica sonoră se află într-o evoluție continuă, motivele decurgând unele din altele într-o permanentă dezvoltare cu unele interludii ritmice sau

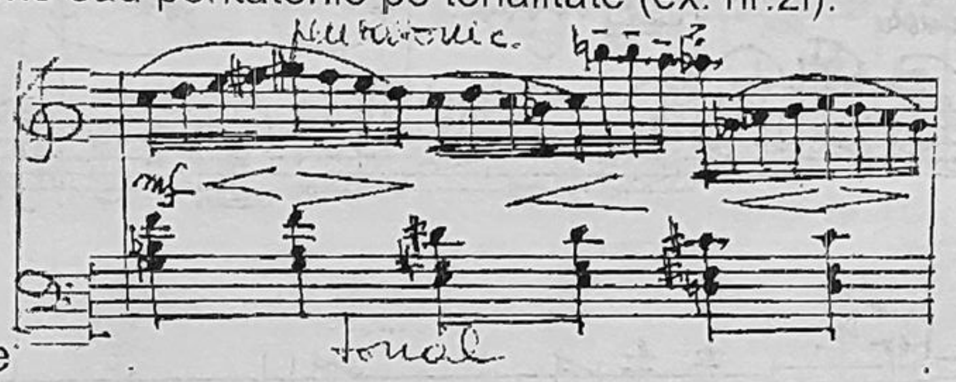
melodice, culminând cu o temă de o profundă cantabilitate care are darul de a exprima dorul, reminiscența, suferința sufletească, restabilind în final echilibrul mult râvnit în urma unei zbateri continue între bine şi rău. Prin cantilena sa dramatică ultima secțiune exprimă concluzia spre care a tins poemul în tot decursul evoluției, aceea de a face loc unei seninătăți mult aşteptate. „Titlul lucrării răspunde sensului de cântec lung maramureşan pasionat, filtrat prin gândirea cumpănitoare"[2].

Întreaga lucrare e scrisă în metrică ternară, cu ritmuri binare, ternare şi asimetrice ce reies din formulele ritmice şi din accente. Toate acestea duc la schimbări ale caracterului temelor şi modificările acestea multiple trădează o zbatere şi încleştare de idei ce se liniştesc în final. Poliritmia orizontală şi verticală ce alternează cu momente de izoritmie verticală, diminuarea consecventă a valorilor, indicațiile agogice – stringendo, rubato, piu mosso, crescendo e accellerando dinamizează fluxul sonor ce porneşte din Largo şi atinge punctul culminant în secțiunea a V-a con brio. Aceste elemente converg cu cele precedente în susținerea metamorfozărilor structural-funcționale cu semantică rapid fluctuantă. Poemul e un cântec neîntrerupt cu pete de culori ce zugrăvesc mai multe fațete ale unui tablou ce se conturează din evoluția eterogenă a planurilor sonore ce alternează cu momente de unison sau de suprapuneri la secundă (mare sau mică), din bimodalismul vertical ce alternează cu bitonalismul vertical (ex. nr.2h),



nr. 2 h –Bimodal

cu cromatismele, cu fragmentele şi intervalele seriale sau cu suprapunerile creatoare de eterofonii: cromatisme pe acorduri mărite sau pentatonie pe tonalitate (ex. nr.2i).



nr. 2 i -Pentatonie/Tonalitate

Toate acestea creează o varietate timbrală care, alăturată elementelor lirice, epice cu impulsuri dinamice şi dramatice de o expresivitate insolită captivează ascultătorul şi-l conving de autenticitatea mesajului.

Comparând cele două miniaturi variaționale constatăm că Toccata este puternic influențată de folclor în toate componentele sale, într-o desfăşurare oarecum tradițională, în timp ce Poemul este o lucrare în stil contemporan cu inflexiuni metastilistice subordonate unor funcții semantice sau necesități dramaturgice ce exprimă nevoia de eliberare, de depăşire a limitelor impuse creatorilor. Ambele lucrări îşi afirmă caracterul autohton diferențiindu-se prin tehnica componistică, structura, vocabularul şi mijloacele de expresie utilizate.

---

[2] mărturiseşte Elise Popovici

MEDITAȚII POSTENESCIENE

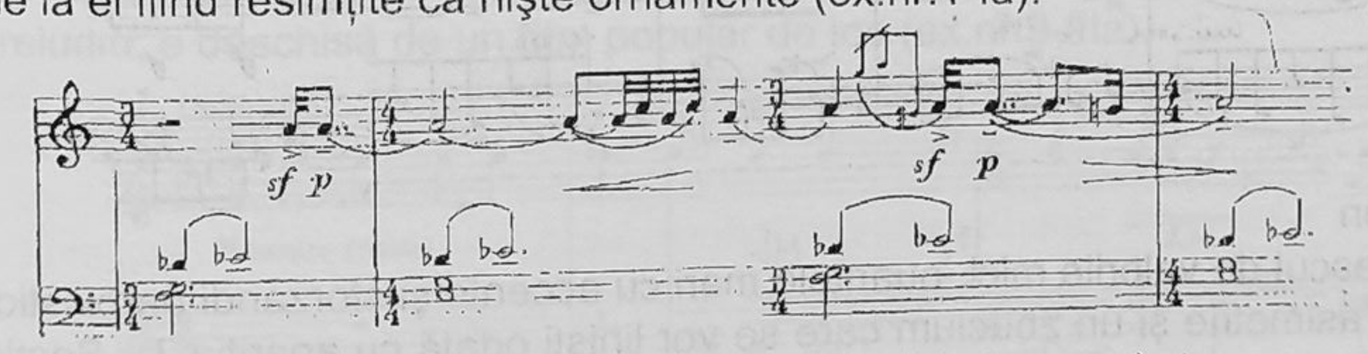
Prof. Cornelia Apostol
Colegiul Național de Artă "Octav Băncilă"

Începând cu a doua jumătate a secolului XX compozițiile lui George Enescu au stârnit interesul compozitorilor români şi străini de a fi studiate pentru ineditul şi bogăția vocabularului, precum şi pentru subtilitatea îmbinării tehnicilor componistice. Unul dintre cei ce s-au aplecat cu pioşenie asupra partiturilor enesciene care au creat un puternic impact asupra sa este compozitorul ieşean Vasile Spătărelu.

În cuprinsul literaturii pianistice ieşene din a doua jumătate a secolului XX Meditații la Enescu I. Cinci Piese pentru Pian de Vasile Spătărelu constituie un ciclu de lucrări originale izvorât, aşa cum arată şi titlul, ca urmare a studierii şi a reflectării profunde asupra operei enesciene. Este o îmbinare de programatism stilistic şi de gen. Fiind un admirator constant al creației enesciene, Vasile Spătărelu a dorit să se apropie de această operă şi în alt mod. Astfel el are în vedere să realizeze cinci tipuri de Meditații la Enescu: I - pentru pian, II - pentru voce, III - pentru orchestră, IV - pentru muzică de cameră, V - pentru operă. Din acestea, primele trei sunt deja realizate. "Blestemat a fi compozitor, strunit de bogata ştiință a profesorului de compoziție [V.Spătărelu] meditează îndelung, inspirat de dorul şi netihna lui Enescu"[1].

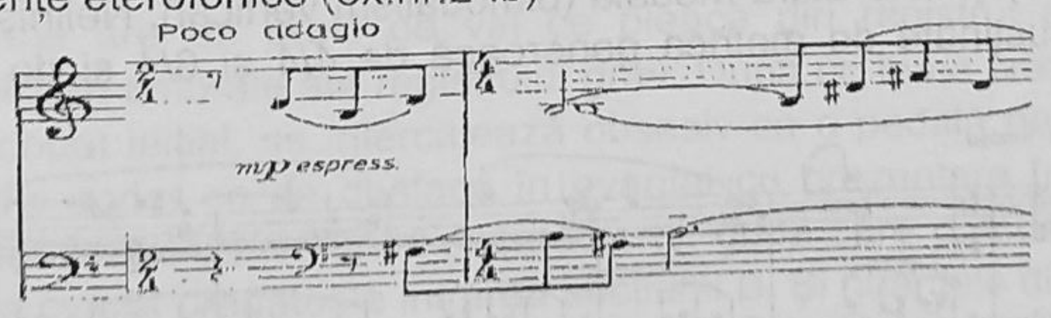
Meditații la Enescu – I este un ciclu de cinci piese pentru pian scrise în anul centenarului naşterii lui Enescu pentru care Vasile Spătărelu primeşte Premiul Academiei Române în 1983.

Preludiul (nr.1) este un lied tristrofic care prin tempo - Poco lento, prin intervalica mică şi prin nuanțe - p sempre, soave (come un echo) creează starea de meditație anunțată în titlu. E scris sub influența atmosferei suitei programatice op. 28 pentru vioară şi pian "Impresii din copilărie" de G. Enescu. O poveste pe trei sunete (la, do, sol-creatoarele modului melodiei) pusă pe nişte paşi de zăpadă debussieni (fa, sol, reb, mib-mi becar treaptă mobilă – creatoarele modului acompaniamentului) constituie secțiunea A. Operând cu elementele desemnate de cercetătorii operei enesciene[2] drept celule cu frecvență ridicată în opera sa, purtătoare de anumite semnificații, găsim şi în Preludiul acestui ciclu prezența celulelor X (succesiunea unui semiton şi a unei terțe mici) şi a celulelor Z (succesiunea de semiton şi terță mare)[3] luate în orice ordine şi sens. Semnificațiile de stare depresivă a celulelor X din melodie sunt contracarate de secunda mare ascendentă ostinată şi de rezolvarea secundei în terță în acompaniament. Primează sensul de linişte, împăcare, echilibru interior generat de celula Z care se regăseşte şi în Pârâu în fundul grădinii şi în Luna pătrunde pe geam din suita enesciană. Desenul melodic al mâinii drepte aminteşte de Melodie şi Rubato scrise în 1964, iar mersul mâinii stângi de incipitul T_1 din partea I a Sonatei compusă în 1962 de V.Spătărelu. În segmentul A pe acompaniamentul păstrat se desfăşoară liber în registrul mediu o melodie cu turnuri folclorice modale şi cu ornamente a căror execuție induce improvizația Scripcarului enescian. Se afirmă tot timpul sunetul la, scurtele mişcări ce pleacă de la el fiind resimțite ca nişte ornamente (ex.nr.1-la).



nr. 1-I a -A

În secțiunea B celule melodice din A (terța mică şi terța mare), transpuse, creează un mic canon între mâini cu valențe eterofonice (ex.nr.2-Ib)

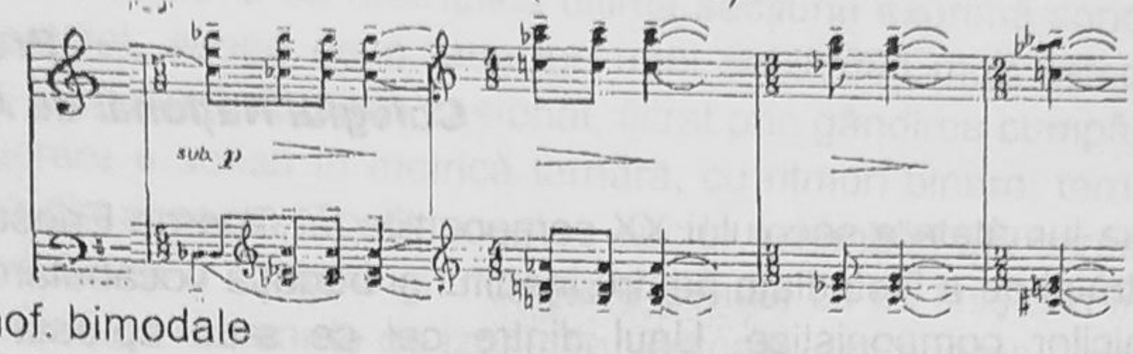


nr. 2- I b - B

---

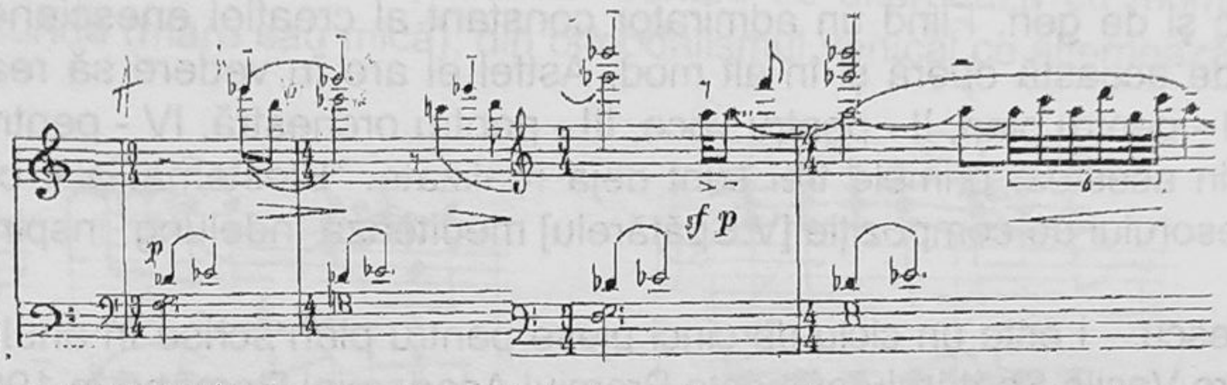
[1] Cozmei M.. „O personalitate inconfundabilă" // ARTA, Iaşi, nr.9/1998
[2] Adrian Rațiu, Ştefan Niculescu şi Pascal Bentoiu
[3] P. Bentoiu . Capodopere enesciene, Bucureşti, 1999.- P. 449

întrerupt de structuri omofone bimodale suprapuse ce dau o stare de ambiguitate micului travaliu ce traversează bimodalisme verticale succesive (ex.nr.3-Ic).



nr. 3-I c –struct. omof. bimodale

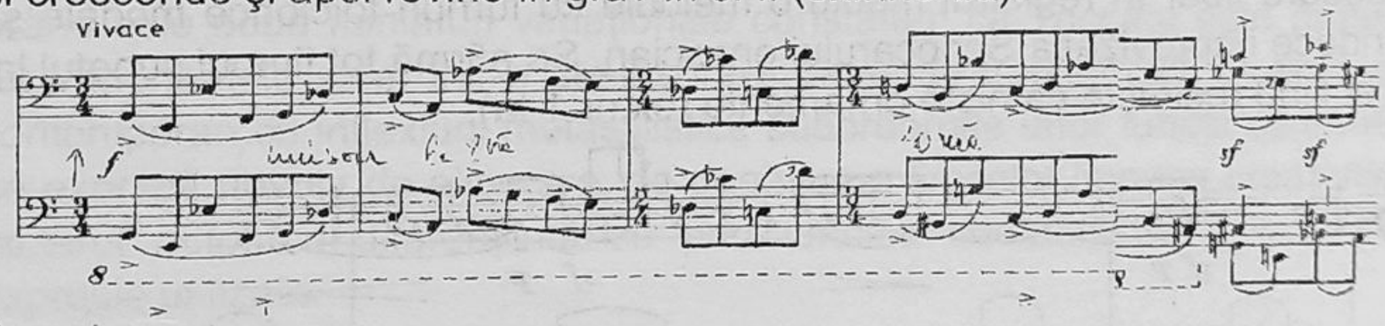
În procesul fluidizării formei tradiționale repriza este o continuare a procesului dezvoltător, nu o revenire convențională. Pe același acompaniament se desfășoară, de data aceasta în registrul acut, cu calități timbrale diferite, melodia inițială variată, îmbogățită. Ea constituie planul mediu sonor peste care se suprapune o contramelodie derivată din elementele introductive păstrându-se bimodalismul inițial (ex.nr.4-Id).



nr. 4- I d –A_1 bimod.

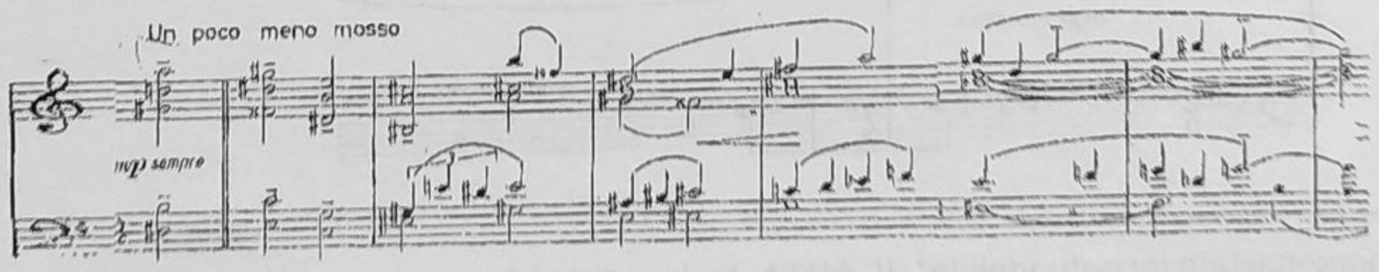
Tot fluxul sonor cucerește succesiv registrul acut, mediu și grav, simplificându-se și diminuându-se ca o muzică ce se îndepărtează de ascultător, partea introductivă a ciclului încheindu-se de asemenea bimodal pe secunda mare ascendentă ostinată a acompaniamentului, dublată la octavă. Sunt două elemente prezente cu perseverență în secțiunile extreme ale acestui Preludiu: secunda mare ascendentă (reb-mib) din acompaniament și gravitarea liniei melodice în jurul sunetului la, ca două obsesii prezente în gândurile compozitorului, amândouă făcând acum parte din viața sa. Bimodalismul vertical însă poate că vrea să sugereze dualitatea ideilor ce străbat acest ciclu: ideile ce derivă din opera enesciană și ideile originale ale compozitorului Vasile Spătărelu trezite de creația marelui său înaintaș.

Coralul întrerupt (nr.2) ilustrează foarte clar dualitatea de care vorbeam. Contrastant prin tempo (Vivace) și nuanțe (f) cu preludiul, el are o temă proprie compozitorului Spătărelu întreruptă de pulsațiile ideii secundare pe care o cântă flautul în Simfonia de cameră opus 33 de Enescu. De forma $ABA_1B_1A_2$, coralul este susținut de un limbaj cromatic tipic modern. În secțiunea A tema are un profil de val ce pornește din registrul grav în f la unison la octavă, la decimă sau septimă mare, în polimetrie ternară și binară, se derulează la septimă mică în registrul mediu, stăruie în mers de decime în registrul acut susținută de sf și crescendo și apoi revine în grav în sf ff (ex.nr.5-IIa).



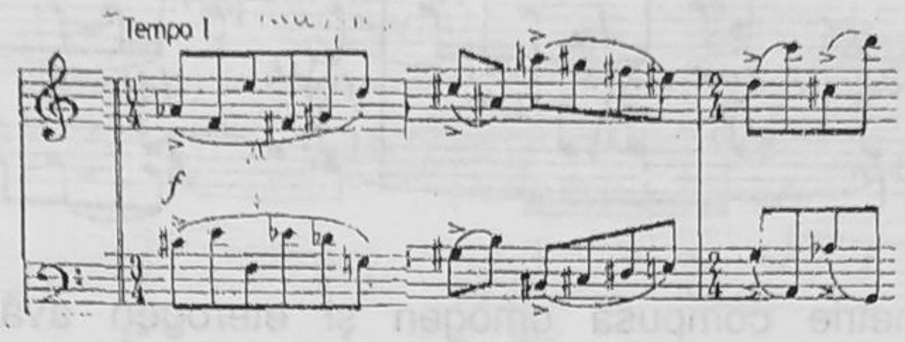
nr. 5-II a - A –T la unison

Tempoul alert, crescut de valorile mici, nuanțele mari cu accente și sforzandi paroxistici, intervalica și polimetria creează o asimetrie și un zbucium care se vor liniști odată cu apariția T_2. Secțiunea B care este de fapt coralul contrastează cu secțiunea A ca stil (omofon), nuanțe dinamice (mp sempre), tempo (un poco meno mosso cu poco rit.) și coloratură modală (bimodalism vertical). Neliniștea primei secțiuni dispare brusc în valorile mari susținute de metrica generoasă de 4/4 și 6/4 și de dinamica scăzută (ex.nr.6-IIb).



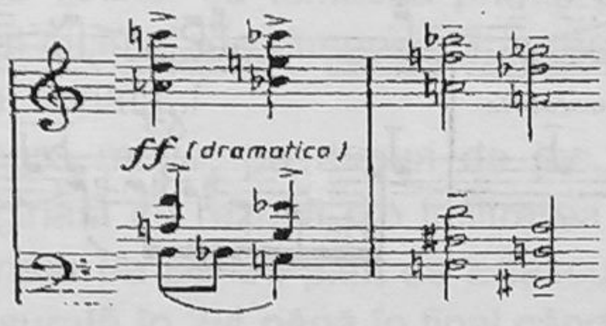
nr. 6- II b - B – omofon bimod.

La fel de brusc cum apăruse secțiunea a doua are loc şi revenirea secțiunii A în tempoul inițial. Transpunerea modală, prezentarea tematicii în oglindă orizontală ce schimbă intervalica precum şi mersul în evantai din registrul mediu către registrele extreme o metamorfozează timbral (ex.nr.7-IIa$_1$).



nr. 7-II a$_1$ – A transp.şi în ogl.oriz.

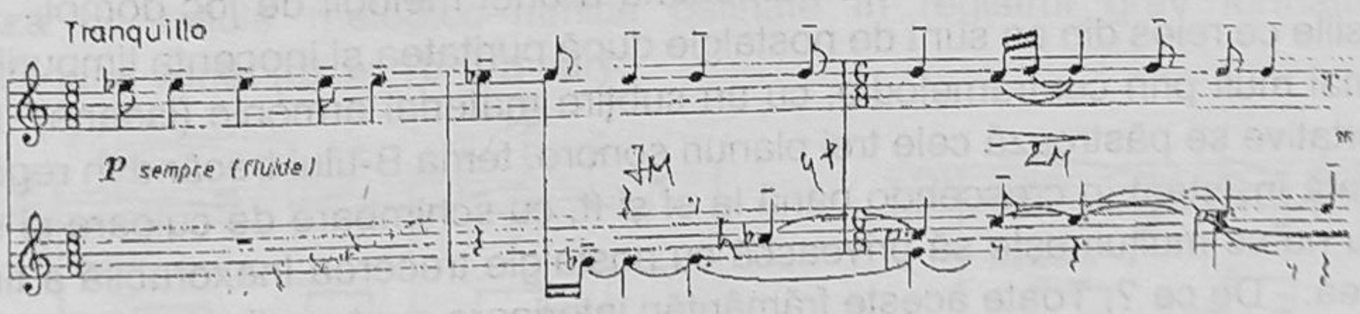
În secțiunea a patra, tema a doua transpusă cu o terță mică superior, augmentată vertical şi lărgită orizontal, prin suprapunerile de 7m/10m îşi schimbă culorile timbrale iar prin nuanțele dinamice mari (ben f sostenuto, ff) îşi schimbă caracterul care devine dramatic, întregul B$_1$ fiind metamorfozat față de B (ex.nr.8-IIb$_1$).



nr. 8- II b$_1$ –B$_1$ transp, schimb. carac.

În final, prima temă din nou transpusă îşi păstrează tempoul şi unisonul din introducere la aceleaşi intervale având însă o abordare inversă a registrelor (începe în registrul acut, are mers descendent întâi şi ascendent în final). Din noul bimodalism vertical asociat cu sensul schimbat al desfăşurării sonore şi nuanțele dinamice mari rezultă metamorfoze timbrale şi de caracter (furioso). Bitematismul acestei părți a ciclului e completat de bimodalismul vertical (modurile diferă însă la cele două teme, transpuse şi modificate la fiecare revenire), de contrastul între evoluția în general liniară a A-ului (monodie la unison) şi verticală a B-ului (omofonie) cu unele imixtiuni, de contrastul între tempourile şi nuanțele dinamice ale tematicii ca şi de dublul (B B$_1$) şi chiar triplul (A A$_1$ A$_2$) caracter al temelor ce denotă o mare mobilitate şi diversitate a încărcăturii semantice a materialului constitutiv.

Interludiul (nr.3) Tranquillo este un fel de catedrală scufundată de formă tristrofică mare de o întindere cât Preludiul şi Coralul la un loc. Compozitorul aduce o temă proprie cu salturi de sextă mare şi septimă mică ce se continuă cu cvartă mărită şi secundă (celula Y)[4] ce devine secundă cromatică descendentă după o introducere cu ritm popular de joc în secțiunea A şi citează în secțiunea B tema celebră cântată de flaut şi clarinet la unison în Renouveau champêtre din a treia suită orchestrală, opus 27, Sătească de Enescu[5]. Tema proprie din A, ce aminteşte prin relaționarea sonoră a vocilor de tema A-ului din Preludiu, e deschisă de un ritm popular de joc (ex.nr.9-IIIa).

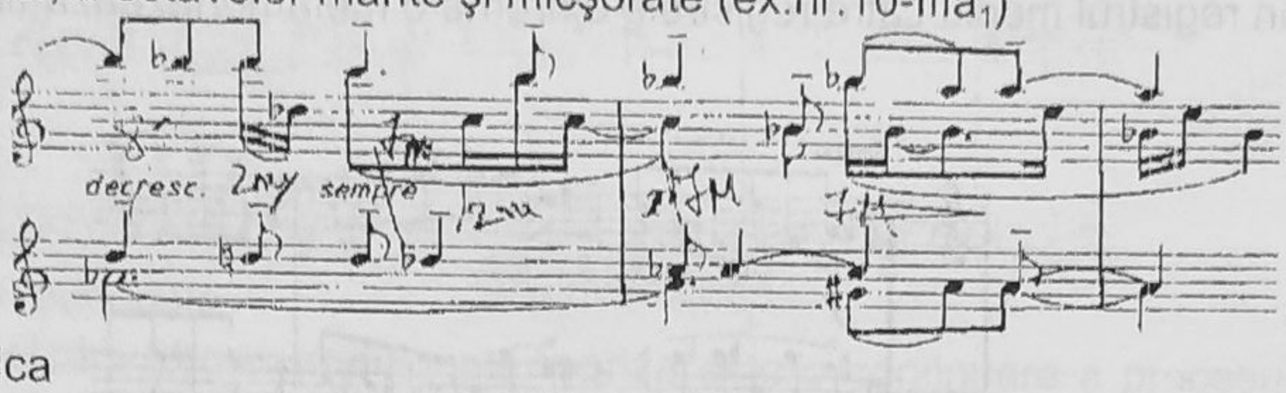


nr. 9-III a -A – T proprie

Prima secțiune are un profil de val ce pleacă din registrul acut unde se întoarce după ce explorează posibilitățile timbrale ale registrului grav. După ce tema creşte în importanță prin dublarea la octavă, ritmul, sincopat inițial, se intercalează obsesiv ca o pedală pe re, travaliul tematic ducând la o îngroşare a fluidului sonor ce se desface în evantai cu prezentare în oglindă orizontală în registrele extreme ale instrumentului convertindu-şi caracterul, după care o scurtă revenire în grav cu pedală pe mib susținut apoi la cvartă pregăteşte intrarea secțiunii B. Şi nuanțele dinamice au acelaşi traseu ondulat ce pleacă de la p la mp, cresc la mf şi f, revin subito la p, cresc la f sostenuto şi descresc la mp şi p

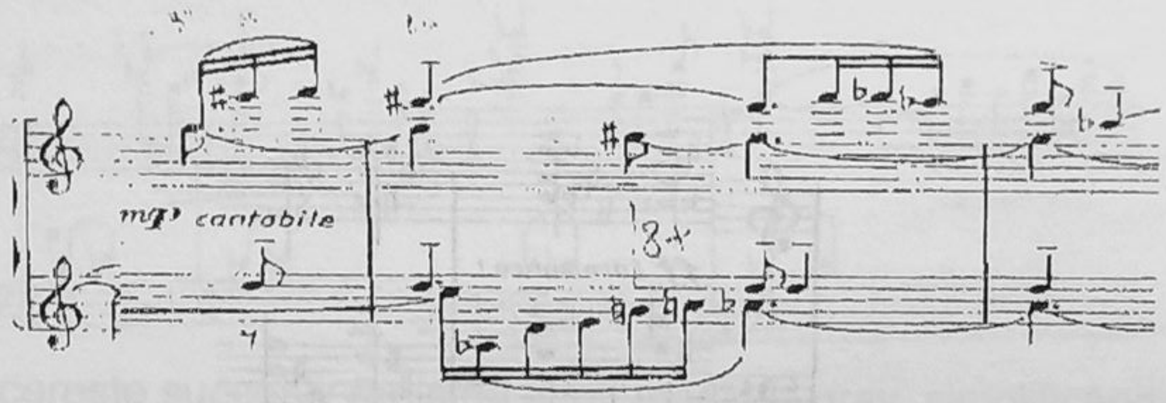
[4] Adrian Rațiu în studierea operei enesciene
[5] Th. Grigoriu citează aceeaşi temă în lucrarea Omagiu lui Enescu

susținând metamorfozele materialului tematic ce ajunge la un echilibru după o perioadă de inexplicabilă anxietate. Compozitorul exploatează timbralitatea septimelor mari, a cvartelor perfecte şi mărite, a secundelor mari şi mici, a octavelor mărite şi micşorate (ex.nr.10-IIIa$_1$)



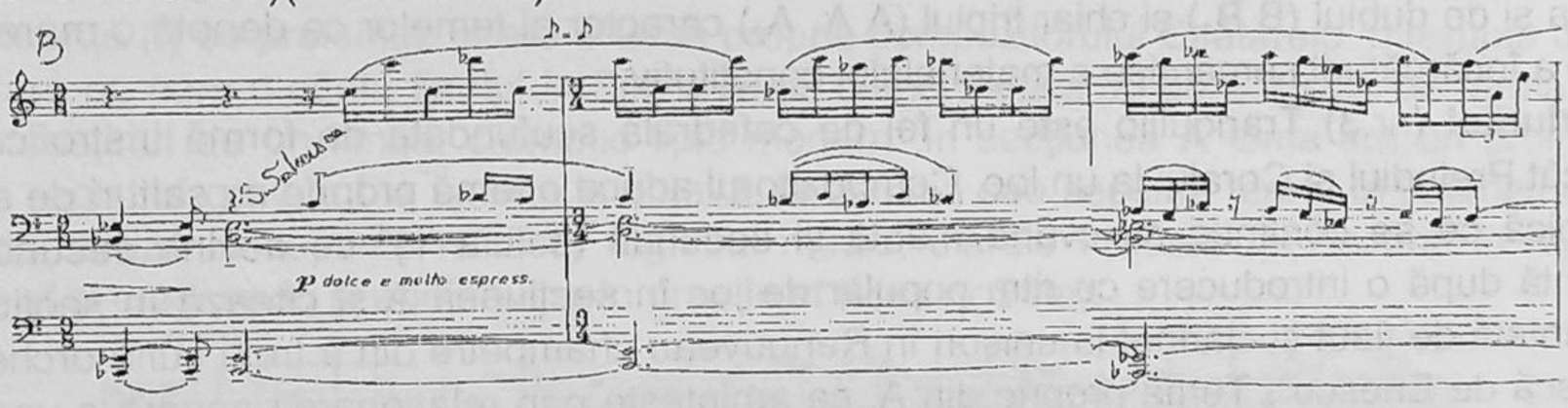
nr. 10-III a$_1$ –intervalica

prezentate într-o polimetrie compusă omogen şi eterogen având optimea unitate metrică. O particularitate a acestei teme originale o constituie sonoritatea de flageolete în A–urile Interludiului, proprie instrumentelor cu coarde şi arcuş, nu pianului, fiind poate o reminiscență a Scripcarului (ex.nr.11-IIIa$_2$).



nr. 11-III a$_2$- sonorit. de flageolette

Acest arhetip timbral rezultat din intervalica, tuşeul, registrul şi nuanțele utilizate constituie o premieră în literatura pianistică. Sunetele fluide, eterofonia se alătură celorlalte mijloace artistice deja menționate pentru a obține o atmosferă originală cu specific românesc reieşit din intervalică, melodică şi ritm, dar cu o coloratură ne-întâlnită la alți compozitori. Secțiunea mediană începe în sisteme de 3 portative cu citatul transpus în planul de mijloc sprijinit pe isoane duble la cvintă în bas (specific folclorului românesc) şi cu un contrapunct derivat din tema Scripcarului enescian în discant (care conține şi tema suitei orchestrale)(ex.nr.12-IIIb).



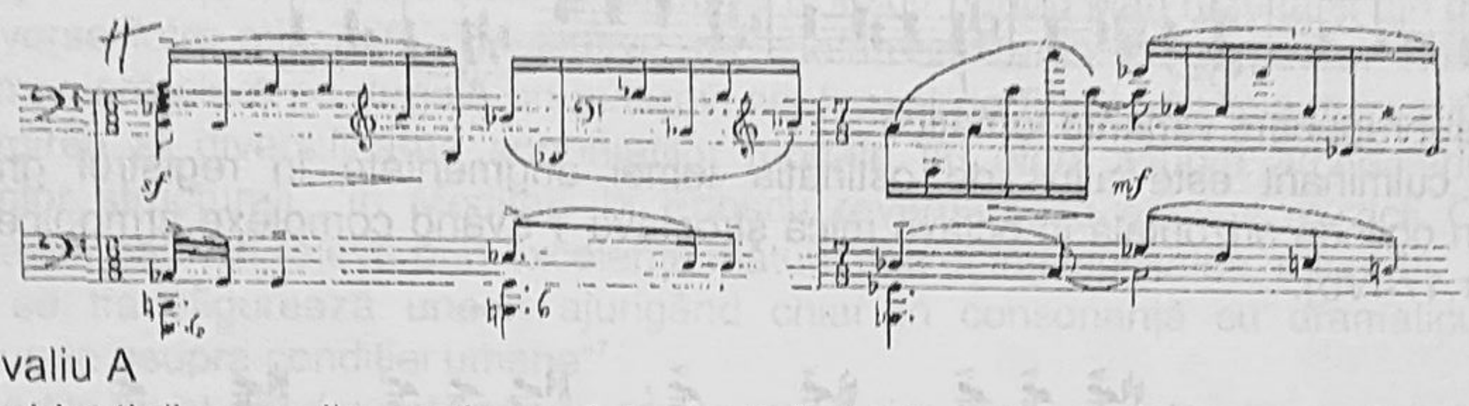
nr. 12- III-b – B- citat din Suita Sătească

Tema enesciană pare a fi varianta ornamentată a unei melodii de joc domol, „joc bătrânesc" din Moldova. Impresiile ce reies din ea sunt de nostalgie după puritatea şi inocența timpurilor copilăriei[6] tema fiind susținută mai mult prin contramelodie, cu un subțire material armonic (isoane). După revenirea la sisteme de 2 portative se păstrează cele trei planuri sonore, tema B-ului trecând în registrul acut, dublată în octave, repetată insistent în crescendo până la sf şi ff, cu schimbare de culoare şi sens – se pare că Vasile Spătărelu nu se mulțumeşte să privească cu nostalgie trecerea inexorabilă a timpului, ci pare să întrebe Divinitatea: - De ce ?. Toate aceste frământări interioare sunt susținute şi de desfăşurarea lărgită a contramelodiei sprijinite pe pedală. Schimbările metrului, compus omogen şi eterogen, diminuarea valorilor tuturor planurilor şi creşterea nuanțelor dinamice de la p dolce la ff sostenuto, ca şi creşterea tempoului dinamizează secțiunea mediană a Interludiului. Aplicând principiul dezvoltării alternative a temelor, după expunerea T$_2$ compozitorul procedează la travaliul ei în trei planuri sonore cu păstrarea isonului dublu, la sextă şi terță acum, cu reminiscențe melodico-ritmice în plan mediu, cu T$_1$ variată în plan superior şi cu pedala pe re acum, în dialog median. Aşa cum în Preludiu se insista pe sunetul la, în Interludiu se insistă pe mib şi pe re ce provin tot din Preludiu, care dau o anumită culoare suprafețelor sonore. Prin aceste sunete ca şi prin contramelodia la tema Suitei Săteşti şi chiar prin tema suitei

---

[6] P. Bentoiu, op. cit.,- P. 419

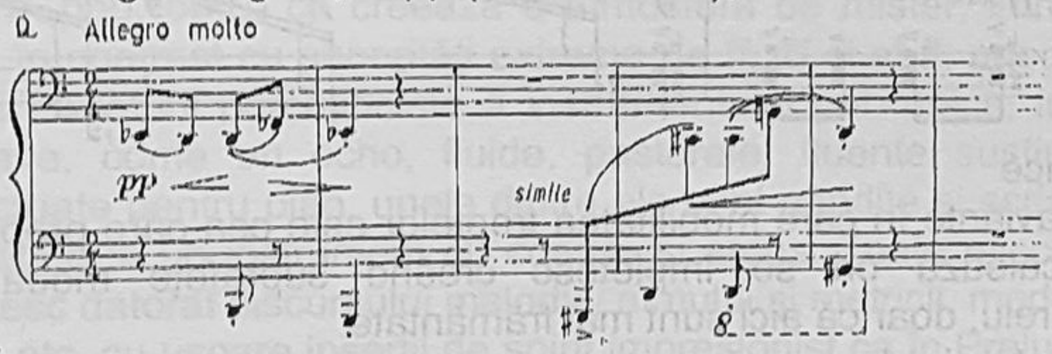
conţinută în germene în Scripcarul Impresiilor din copilărie se produce o legătură evidentă între părţile 1 şi 3 ale ciclului, adăugată legăturilor mai subtile intervalice şi modale. Jocul eterofonic între planurile superioare cu tema transpusă ce se sprijină pe desenul iniţial al planului trei transpus şi variat conduce la o repriză dinamică unde se continuă travaliul A-ului (ex.nr.13-IIIa$_3$),



nr. 13-IIIa$_3$ - travaliu A

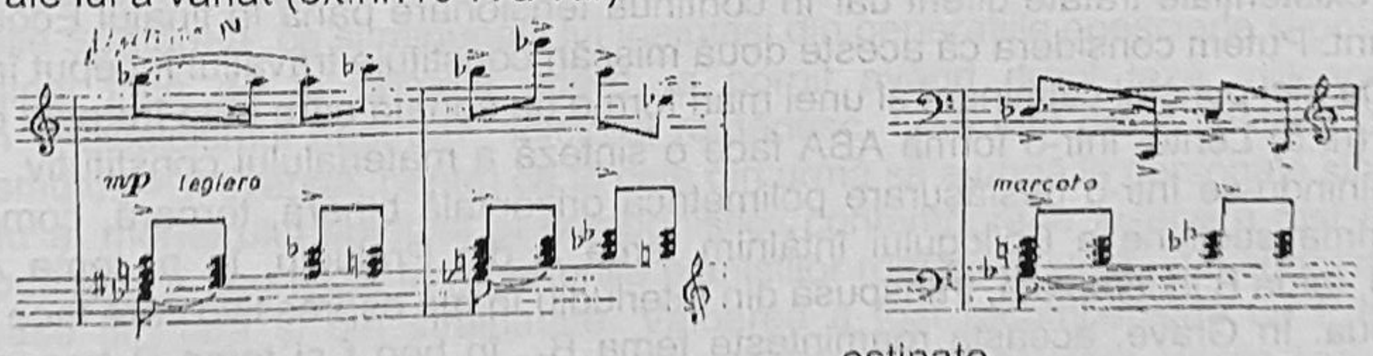
revenirea identică cu a$_1$ din secţiunea introductivă dar în octave a T$_1$, diminuată ca întindere şi cu o încheiere în isoane duble de cvartă perfectă/cvartă mărită realizând simetria acestei părţi. Travaliul tematic laborios determinat şi de modurile complexe, suprapunerea unităţilor semantice variate ale celor două teme, înrudirea prin relaţionarea vocilor cu tematica primei părţi a ciclului, gândirea şi scrierea orchestrală a acestui sector median al ciclului, de dimensiuni apreciabile, îl poziţionează în postura pe care o are dezvoltarea în cadrul formei sonată.

În **Ecouri de dans** (nr.4) Allegro molto, pe ritmuri de joc, în formă mare tristrofică de lied, V.Spătărelu creează o atmosferă originală ce rezultă din infiltrarea ecourilor din suita Sătească şi din Oedip împreună cu intonaţiile din Sonata I-a pentru pian de Enescu în structurile tematice proprii. Este cea mai întinsă parte a ciclului, desfăşurată în 2/4 până în final când apar alternanţe binare şi ternare în accelerare continuă până la vivacissimo. Frământările interioare din Interludiu continuă şi în această parte a ciclului, neliniştile crescânde şi întrebările patetice rămânând fără răspuns. Celula melodico-ritmică din introducere (secundă mică, terţă micşorată, secundă mică) este generatoarea acestei părţi şi-i imprimă o stare de nelinişte şi de căutare continuă cu accente paroxistice generate de septimele micşorate placate sau melodice în sf şi de creşterea continuă a sonorităţii până la decimele placate în f marcato. Începutul rarefiat în registrul grav, în pp (ex.nr.14-IVa),



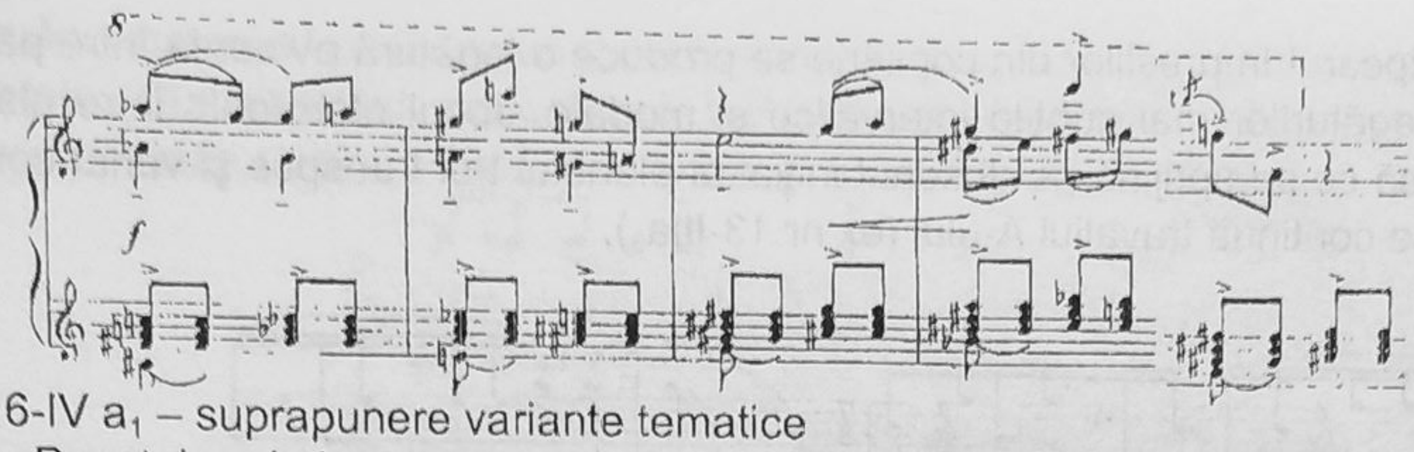
nr. 14-IV a -celulă melodico-ritmică generatoare

accelerat de pauzele tensionale şi canoanele ritmice primeşte un ecou în registrul mediu care anunţă începutul travaliului tematic. Intervenţiile temei în registrul acut, variată ritmic, transpusă şi susţinută acordic alternează cu celule melodico–ritmice ostinate în registrul grav formate din intervalele complementare ale lui a variat (ex.nr.15-IVa var)



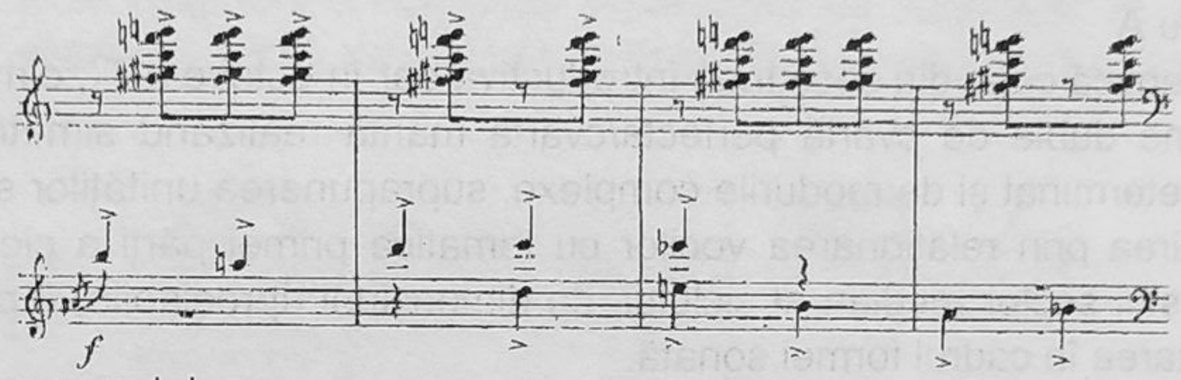
nr. 15-IV a var – A var. ostinato

şi cu fragmente ascendente la unison ce duc la suprapunerea variantelor tematice în registrul acut (a punctat şi augmentat exterior prin intervalele complementare suprapus eterofonic pe a ostinat). Această suprapunere îngroşată şi de acorduri creează o bogăţie timbrală densă într-un spaţiu restrâns (ex.nr.16-IVa$_1$).



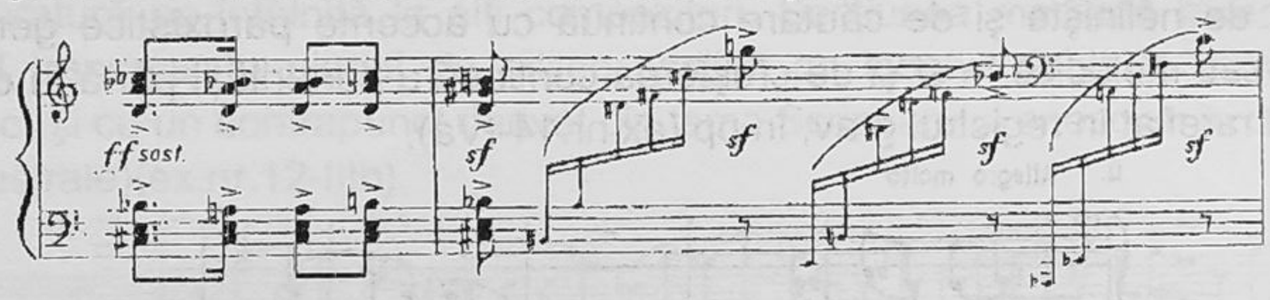
nr. 16-IV a_1 – suprapunere variante tematice

Punctul culminant este atins de ostinația temei augmentate în registrul grav într- un joc responsorial în oglindă orizontală în octava mică şi octava 1 având complexe armonice modale în plan superior (ex.nr.17-IVb).



nr. 17- IV b – T în bas responsorial

Nehotărâtă, tema ce reiese din dialogul planurilor sonore care creează frumoase jocuri timbrale cu efect asupra sensurilor exprimate (parcurgeri existențiale neliniştite ce primesc replica solidă a permanențelor) trece un timp în planul superior şi revine capricios în registrul grav. Unisonul ce pleacă din registrul grav până în acut ca o vastă incursiune ce încearcă să atingă un ideal spiritual duce la o continuare a travaliului frământat, nu la o revenire convențională a primei secțiuni. Totul este un joc sonor inteligent, plin de sarcasme uneori, în care forma mişcării rezultă din antrenarea tuturor unităților semantice ale limbajului la o reformulare modală, dinamică şi de caracter (ex.nr.18-IVb_1).



nr. 18-IV b_1 –var. tematice

Modurile non-octaviante în care mobilitatea treptelor este cea care propulsează evoluția melodică se succed, se intercalează ori se împletesc creând suprafețe modale caracteristice creației compozitorului V.Spătărelu, doar că aici sunt mai frământate.

În articulările structurale de natură contemporană apar arhetipuri româneşti (ritmuri de joc, celule melodico-ritmice de țambal) în relație cu tempoul alert ce susțin intensitatea emoțională. În segmente de formă mai largi, cum sunt cele din Interludiu, are loc diversificarea şi tratarea continuă a celulei generatoare cu o tendință accentuată de fluidizare a formei tradiționale ce se modifică din rațiuni ideatice. Mişcarea a patra continuă travaliul frământat început de mişcarea a treia a ciclului şi ambele susțin întrebări existențiale tratate diferit dar în continuă tensionare până în finalul Ecourilor care atinge punctul culminant. Putem considera că aceste două mişcări constituie travaliul început încă din mişcarea a doua, ce atinge aici punctul culminant al unei mari forme de sonată care este întregul ciclu.

Epilogul (nr.5) Lento, într-o formă ABA face o sinteză a materialului constitutiv, toate temele din acest ciclu întâlnindu-se într-o desfăşurare polimetrică orizontală binară, ternară, compusă omogen şi eterogen. În prima secțiune a Epilogului întâlnim tema A din Preludiu, în p, tema A transpusă din Interludiu, în pp, tema B incompletă, transpusă din Interludiu în mp espressivo care face şi trecerea către secțiunea a doua. În Grave, aceasta reaminteşte tema B_1 în ben f şi tema B transpusă din Coralul întrerupt, fragmente din B–ul Ecourilor de dans, B–ul şi A–ul din Preludiu în Poco adagio şi B–ul transpus al Interludiului pe care se desfăşoară acordurile şi linia melodică inversată din B-ul Preludiului. Ultima secțiune a Epilogului readuce în Lento A_1 din Preludiu, întrerupt de un motiv al A–ului transpus al Interludiului. Finalul Epilogului se constituie din finalul Preludiului, aducerea tuturor ideilor în ultima parte şi încheierea cu A-ul părții introductive realizând simetrie în construcție şi unitate ciclului. Părțile contrastante ca tempo, nuanțe dinamice şi caracter susțin gradat sensurile în lungul drum ce pleacă de la Preludiu cu nelinişte şi regret, trece prin mişcările pasionante mediane către calm şi împăcare în Epilog. Starea depresivă, anxietatea, zbuciumul, nostalgia, frământările existențiale primesc replica

permanențelor ce duc la liniște, împăcare şi echilibru interior într-un rapel artistic realizat în finalul ciclului. Gândirea formală a Epilogului e în strânsă legătură cu fenomenele de derivare tematică, de contrast, de întrepătrundere şi de cursivitate a ideilor. Valența semantică a acestei ultime părți este de sector recapitulativ la nivelul genului ajuns însă pe o treaptă superioară de evoluție spirituală.

Unitatea şi coerența întregului ciclu Meditații la Enescu pentru pian rezultă şi din circulația temelor şi motivelor diverse între mişcările constitutive, din metamorfozarea lor de natură ritmică, melodică şi modală într-o manieră clară ce degajă un puternic sentiment de firesc, din înlănțuirea ideatică a tuturor mişcărilor. Lărgirea şi diversificarea sonorităților modale au efect asupra arhitecturii generale şi a ierarhiei factorilor structurali. "În Meditații la Enescu reverberează ethosul muzicii Orfeului moldav. Simplitatea acestei partituri relevă prin excelență maturitatea şi înțelepciunea autorului...Lirismul muzicii lui Spătărelu se transfigurează uneori ajungând chiar în consonanță cu dramaticul, rezultantă a meditației profunde asupra condiției umane"[7] .

Toate părțile sunt modale, bazându-se pe moduri variate create de compozitor. "În creație, modurile artificial create se întâlnesc la mulți compozitori ce-şi asumă astfel ab initio paternitatea şi asupra preordonării materialului sonor:...Tiberiu Olah,.....Anatol Vieru, Vasile Herman, Wilhelm Berger, ...Vasile Spătărelu...."[8] Astfel sunt încadrate lucrările lui V.Spătărelu alături de cele ale altor mari nume ale şcolii româneşti în categoria muzicii neomodale, "calculată în generarea sistemelor intonaționale "[9] .

Prin repetiție în spațiu temporal diferit compozitorul obține arhetipul sintactic eterofonie şi ceea ce pare de neconceput pentru un instrument ca pianul este senzația de flageolette obținută în A-urile din Interludiu. O timbralitate cu totul deosebită întâlnită la V.Spătărelu este cea obținută din unisonul în registre extreme, în pp din Coral întrerupt, Interludiu şi Ecouri de dans, sau prin suprapunerea sunetelor armonice pe fundamentala–pedală. Întâlnim însă şi ritmică arhetipală-țambal în Ecouri de dans.

Măsurile compuse, asimetrice, alternanța lor, ritmica variată şi eterogenă ca şi ritmul parlando-rubato sunt procedee necesare în scriitura muzicii româneşti de esență folclorică, utilizate şi în aceste lucrări. Modalități nu foarte des întâlnite însă sunt vastele incursiuni pe toată claviatura şi rărirea pulsației discursului, precum şi întreruperea lui pe măsura purificării, esențializarii sale, utilizarea armonicelor naturale, scriitura orchestrală. Toate mijloacele folosite au rezultante timbrale diferite de cele pe care suntem obişnuiți să le aşteptăm de la un instrument bine temperat ca pianul. Un alt element ce particularizează această creație pentru pian a compozitorului V.Spătărelu este dinamica alcătuită din nuanțe foarte mici şi mici- ppp, pp, p ce creează o atmosferă de mister, introspecție, de meditație şi contemplație, de inefabil în contrast cu sonorități extreme de ff, fff şi sf ff, uneori cu caracter de furioso sau dramatico . Diminuarea laturii percuționiste a instrumentului prin dolce, legato, molto esspresivo, cantabile, sensibile, soave, come un echo, fluide, pastorale, fluente susține funcțiile estetice ale compozițiilor. Deşi sunt create pentru pian, unele dintre ele sunt gândite şi scrise orchestral sau produc impresia că sunt interpretate la un instrument cu coarde şi arcuş. Toate mişcările acestui ciclu au un caracter pregnant românesc datorat discursului melodic, ritmului şi metricii, modurilor utilizate şi felului în care e folosită eterofonia etc, cu uşoare inserții de spirit impresionist ca în Preludiu sau în fragmente din Epilog, sau prokofievian tăios ca în Ecouri de dans. Întreaga partitură e consecința firească a meditației interiorizate asupra folclorului românesc şi asupra creației lui Enescu. Utilizarea cuceririlor muzicii contemporane româneşti şi universale în mod firesc şi sublimat caracterizează acest opus drept cea mai profundă şi mai bine concepută lucrare pentru pian compusă de Vasile Spătărelu, care uzând de experiențele sfârşitului de secol XX realizează o atmosferă originală în peisajul componistic românesc din anii '80. Vasile Spătărelu „ca şi minunații lui înaintaşi din generațiile enesciene şi postenesciene şi-au găsit stilul original încă de la primele opere...a pornit având drept teză mijloacele de expresie caracteristice în <<clasicismul nostru>>: folclorul românesc. Le-a luat drept antiteză pe cele specifice <<postmodernismului>> universal, pentru ca în cele din urmă să ajungă la personale sinteze "[10].

Acest ciclu al mentorului spiritual al componisticii contemporane ieşene a fost tipărit de Editura Muzicală din Bucureşti şi figurează în repertoriile pianiştilor români şi străini din concertele susținute pe scene prestigioase din țară şi din străinătate. Valoarea a fost recompensată cu Premiul Academiei Române şi l-a făcut eligibil pentru înregistrări audio cu pianiştii Adriana Bera, Vasile Tarnavschi-România şi Alfons Kontarski-Germania.

---

[7] Munteanu V. Consonanțe // ARTA nr.9, Iaşi, 1998,-P.

[8] I. Anghel . Orientări, direcții, curente ale muzicii româneşti din a doua jumătate a secolului XX, Bucureşti, Ed. muz., 1997.-P. 19

[9] idem .-P. 18

[10] Popovici D. Vasile Spătărelu // .Actualitatea muzicală, nr. 197, Bucureşti, 1998

GENUL SONATĂ ÎN COMPOZIȚIILE PENTRU PIAN DE VASILE SPĂTĂRELU

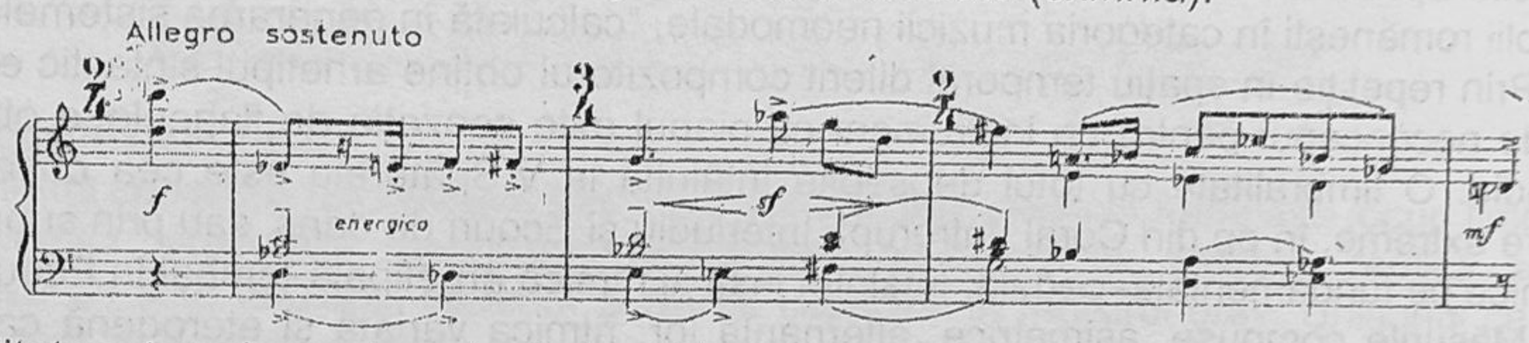
Prof. Cornelia Apostol
Colegiul Național de Artă "Octav Băncilă"

Privind în ansamblu lucrările complexe pentru pian ale compozitorului ieşean V. Spătărelu observăm o predilecție a autorului pentru *lucrări ciclice* - fie ciclul programatic *Meditații la Enescu*, fie genul sonată - o *Sonatină* şi o *Sonată*, fie genul sonato-simfonic - o *Piesă de concert pentru piano solo* .

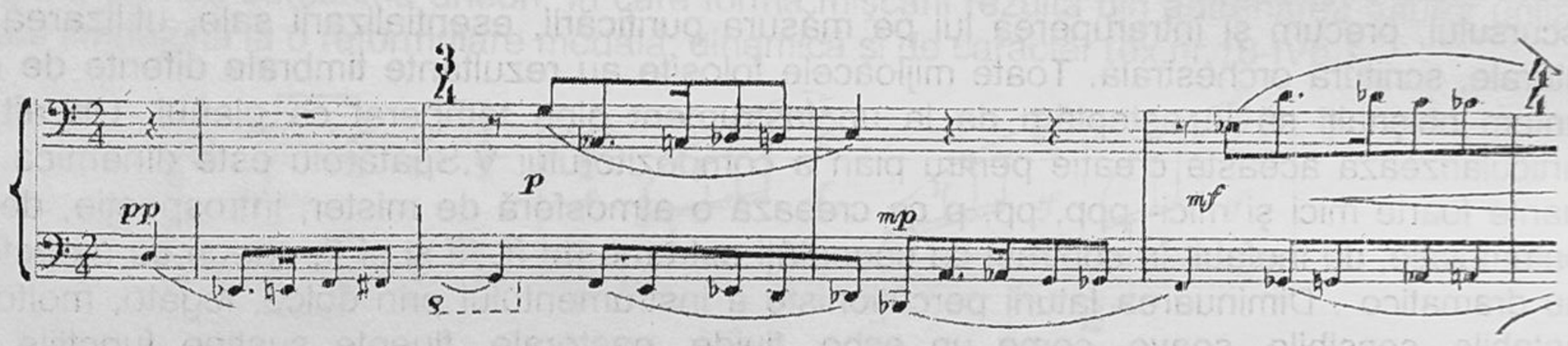
Sonata pentru pian compusă în 1962 de Vasile Spătărelu este tipărită de Editura Muzicală din Bucureşti în 1975. Are trei părți în succesiune clasică – *Allegro sostenuto, Tranquillo, Vivo.*

Partea I în formă de sonată este pur prokofievianã. Expoziția începe direct cu T_1 energică, în *f*, punctată, cromatică pe un bas cromatic ascendent, ambele cromatisme acumulând energie din ritmica inegală, din salturile de nonă şi de octavă mărită şi din atacul staccato (ex.nr.Ia).

nr. I-a-

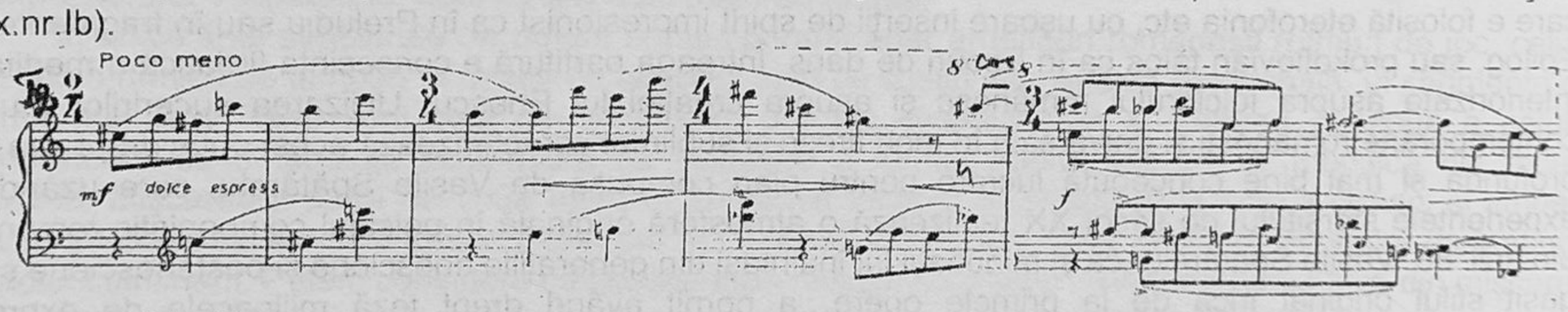


Personalitatea temei creşte prin îmbogățirea contrapunctului şi prin creşterea nuanțelor dinamice. Puntea e un joc cu profil de val pe elementele primei teme, variate, inversate, în canon (ex.nr.Ia$_1$).



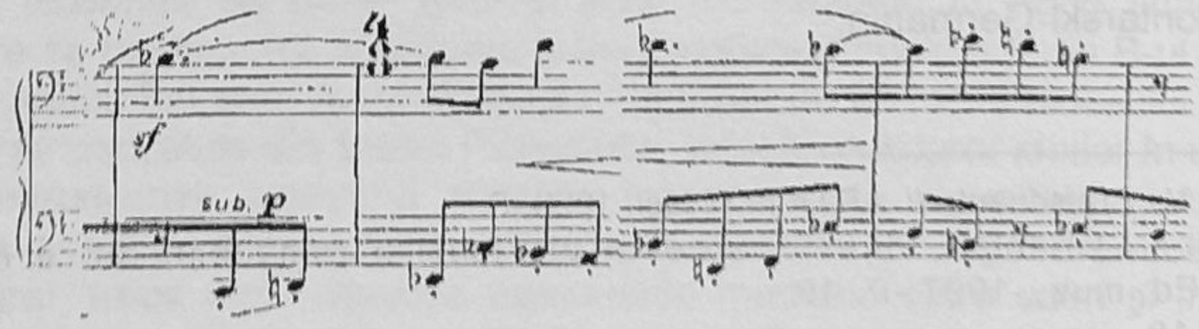
nr. I-a$_1$ – punte în canon

T_2 formată din înlănțuirea melodică de sens ascendent a două cvinte micşorate, în *dolce espressivo*, *poco meno* şi dintr-un canon cromatic are şi o codettă cu rol important în travaliul mişcării (ex.nr.Ib).

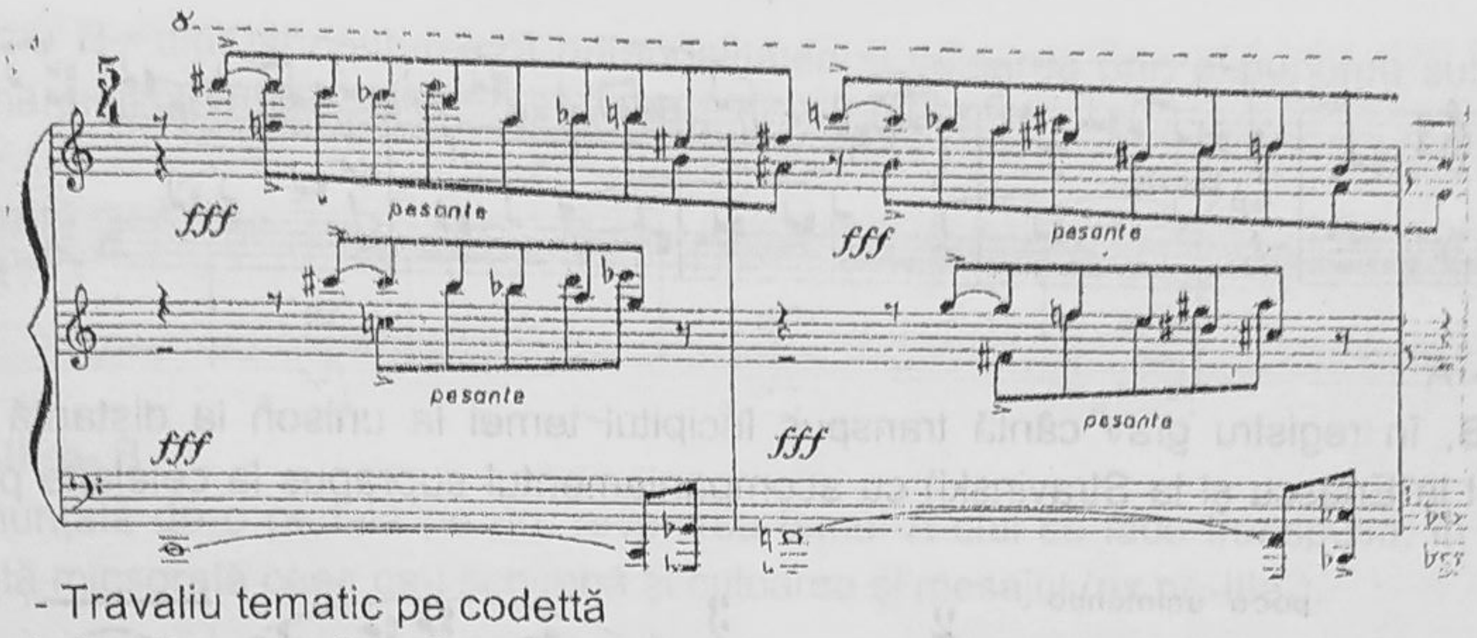


nr. I-b- T_2

În mod curios, puntea nu leagă sonor T_1 de T_2, datorită registrației (salt de 4 octave şi jumătate) şi pauzelor creându-se un gol între aceste segmente morfologice. Travaliul tematic are loc atât pe incipitul T_2, inversat, în canon, dublat în sexte placate la ambele mâini, cât mai ales pe codetta ei augmentată vertical la un ambitus de 7 octave în sisteme de 3 portative şi lărgită orizontal de la 7 măsuri la 19 (ex.nr.Ic).

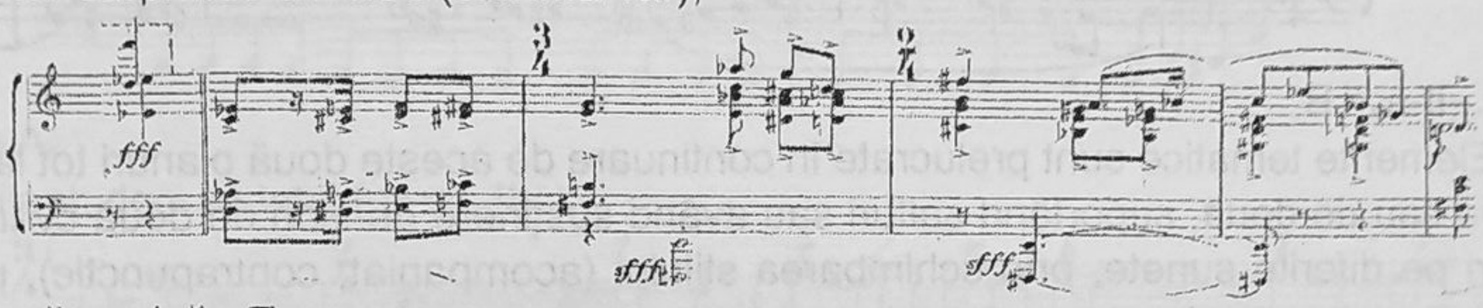


nr. I-c - Travaliu tematic



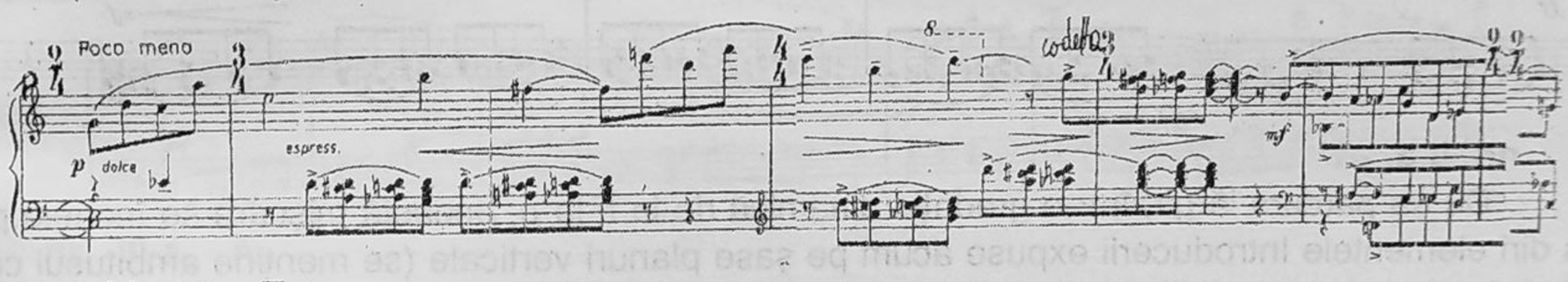
- Travaliu tematic pe codettă

Trebuie să remarcăm că prelucrarea tematică în această secțiune duce la convertiri contrare în planul expresiei, la dubla schimbare a caracterului între cele două componente morfologice, codetta căpătând o importanță şi o greutate la care nu ne-am fi aşteptat (polifonie eterofonică în *fff* pesante). Repriza dinamică ne surprinde din nou (ex.nr.la var),



nr. I-a var - Repriza dinamică - T_1

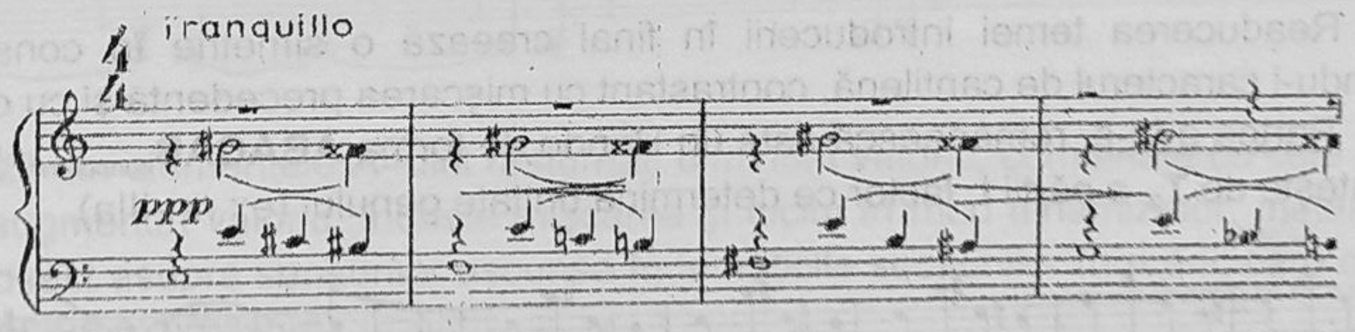
saltul de sens ascendent de 7 octave între secțiunea mediană şi incipitul T_1 şi cel de sens descendent de 3 octave către continuarea temei nefiind un procedeu întâlnit zilnic în construcțiile muzicale. Augmentată vertical prin suprapuneri de terțe şi cvinte în prima reluare, sau rarefiată în cea de a doua, T_1 participă la dinamizarea ultimei secțiuni care pare a fi o continuare a procesului dezvoltător nu o revenire convențională. În această idee puntea cunoaşte şi ea prelucrări prin augmentarea verticală a segmentelor mai simple şi prin simplificarea segmentelor acordice, iar T_2 este transpusă şi suportă variațiuni (ex.nr.Ib var)



nr. I-b var – T_2 v

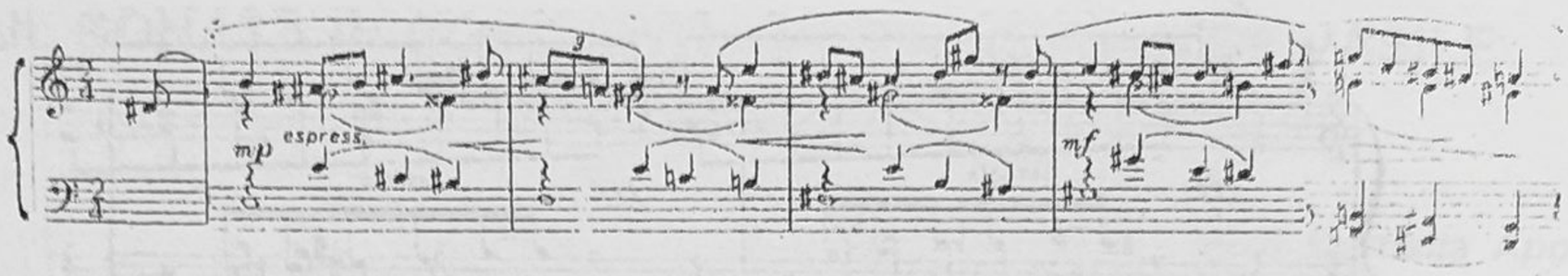
pe codettă–din constituenții căreia ia ființă Coda concluzivă a acestei mişcări. Forma nu respectă neapărat nişte scheme abstracte oferite de tradiție, ci ia naştere într-un mod insolit, plecând de la schița clasică, prin apelarea la procedee originale ce satisfac însă viabilitatea noului organism artistic constituit şi corespund exigențelor ideatice ale autorului.

Partea a II –a, un lied monotematic, este compusă în spirit impresionist. După o introducere în trei planuri sonore cromatice ce se repetă cu ostinație în tot **A**-ul (ex.nr.-IIa)



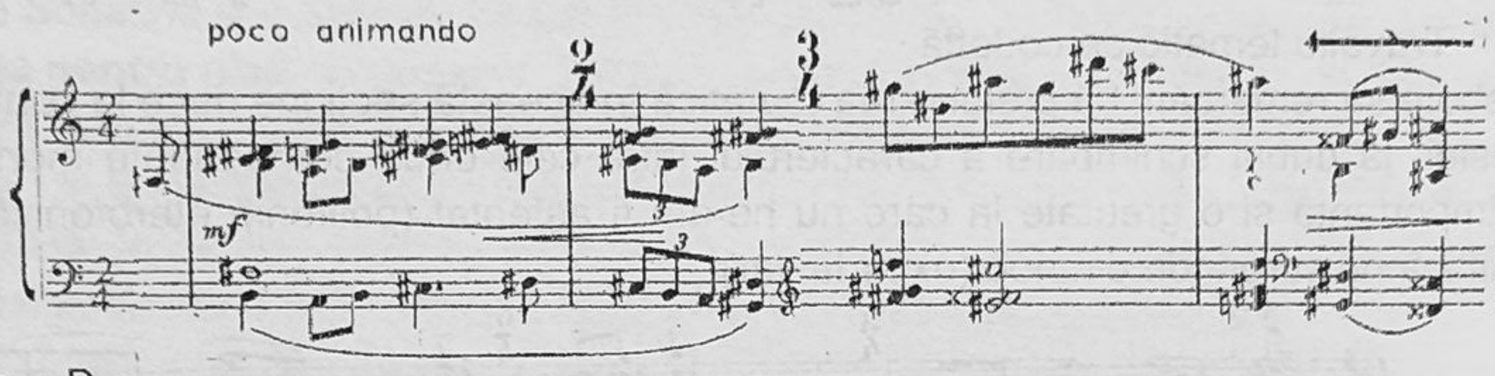
nr. -II-a - Introducere

apare o temă cantabilă în planul superior, de o expresivitate deosebită potențată de căldura registrului şi de consistența materialului sonor (ex.nr.-IIa_1).



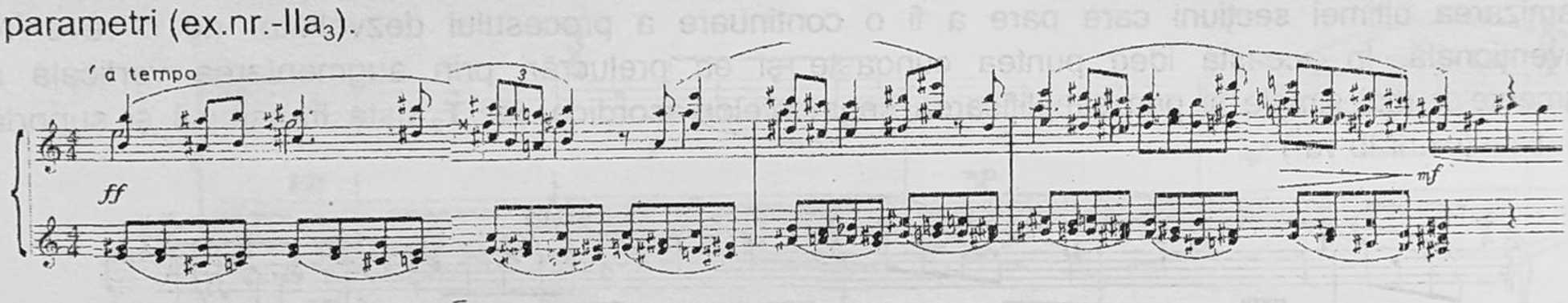
nr. -II-a$_1$ - A

În **B**, în registru grav cântă transpus incipitul temei la unison la distanță de o octavă (procedeu întâlnit la Enescu şi la Stravinski) cu acompaniamentul suprapus la celelalte planuri sonore (ex.nr.-IIa$_2$).



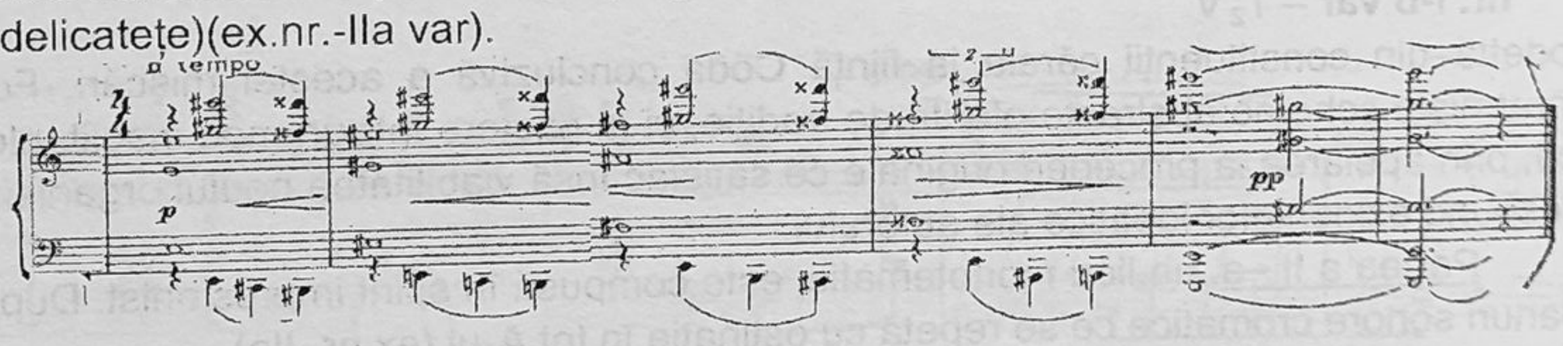
nr. -II-a$_2$ - B

Elemente tematice sunt prelucrate în continuare de aceste două planuri tot la unison la distanță de o octavă sau de două, suportând salturi sau având susținere de ison de două cvarte suprapuse, prin transpuneri pe diferite sunete, prin schimbarea stilului (acompaniat, contrapunctic), prin mers izoritmic convergent sau divergent, prin mutarea temei în registrul grav şi a contrapunctului în registrul acut ce creează valențe expresive noi, diversificate. Revenirea **A**–ului nu este convențională, tema fiind interpretată în octave pe un contrapunct în terțe şi cvinte plăcate într-un ambitus crescut. Masivitatea corpului sonor augmentată şi de nuanțele mari schimbă caracterul ultimei secțiuni prin variațiile diverşilor parametri (ex.nr.-IIa$_3$).



nr. -II-a$_3$ -A

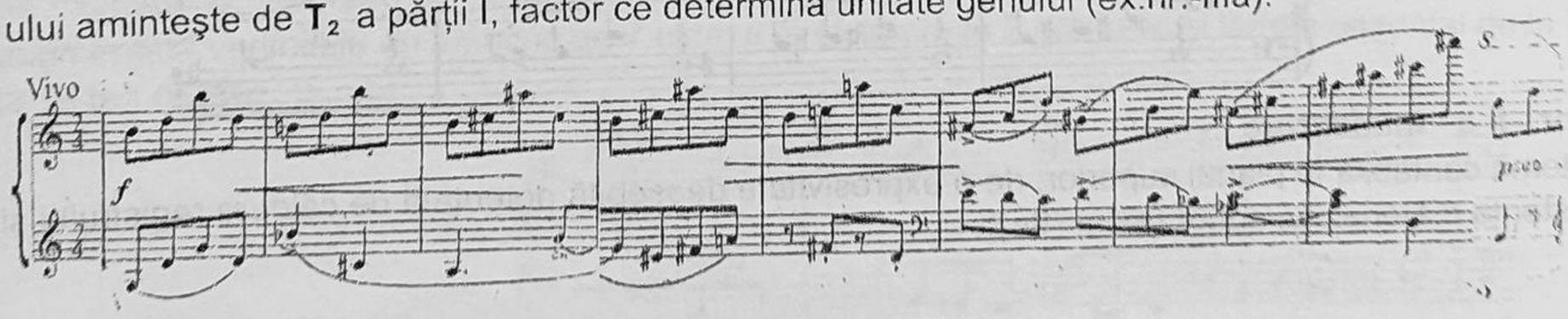
Cu un parcurs lărgit, într-o gradație dinamică de la *ff* la *p*, această mişcare se încheie printr-o Coda din elementele Introducerii expuse acum pe şase planuri verticale (se menține ambitusul crescut, imaginat însă cu delicatețe)(ex.nr.-IIa var).



nr. -II-av - Coda

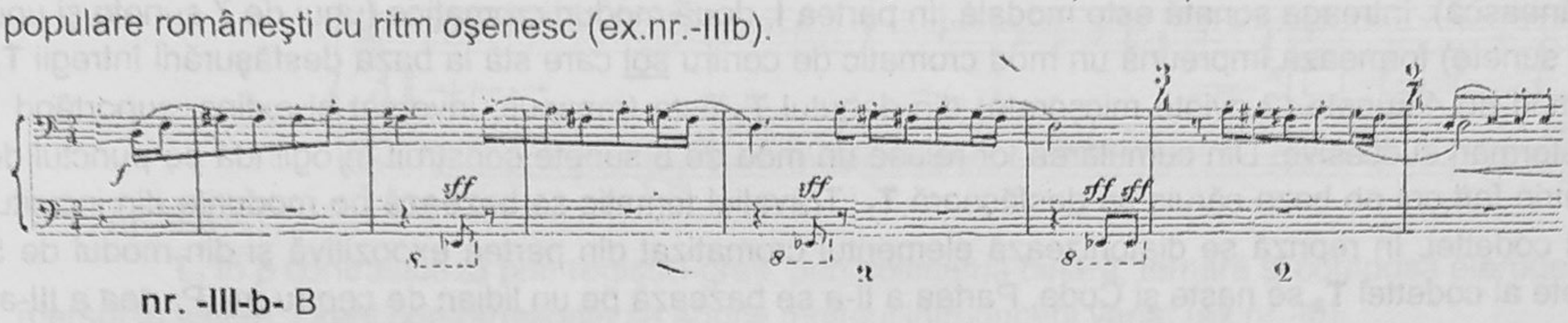
Readucerea temei introducerii în final creează o simetrie în construcția acestei mişcări, reafirmându-i caracterul de cantilenă, contrastant cu mişcarea precedentă şi cu cea următoare.

Partea a III-a, românească este un Rondo de forma **ABACAB$_{concentrat}$+Coda** (**A** şi **B**). Tema **A**-ului aminteşte de **T$_2$** a părții I, factor ce determină unitate genului (ex.nr.-IIIa).



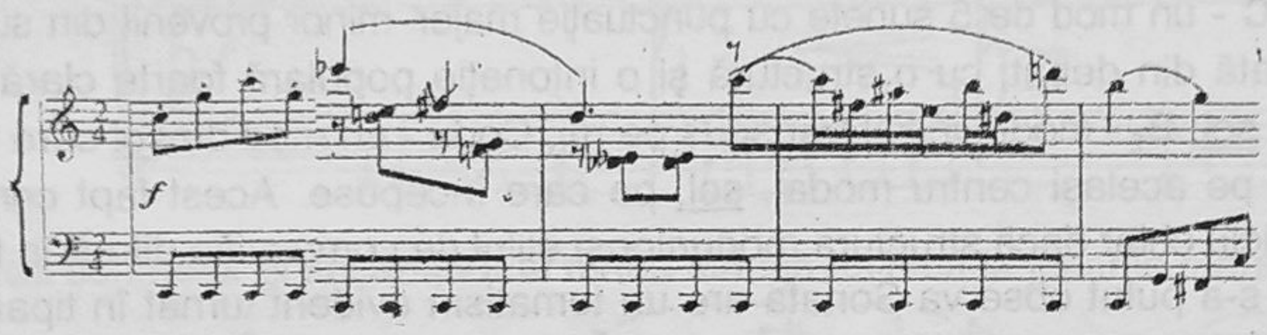
nr. -III-a - A

Tema **B** –ului îşi conturează personalitatea şi culoarea prin expunerea sub forma unei teme populare româneşti cu ritm oşenesc (ex.nr.-IIIb).



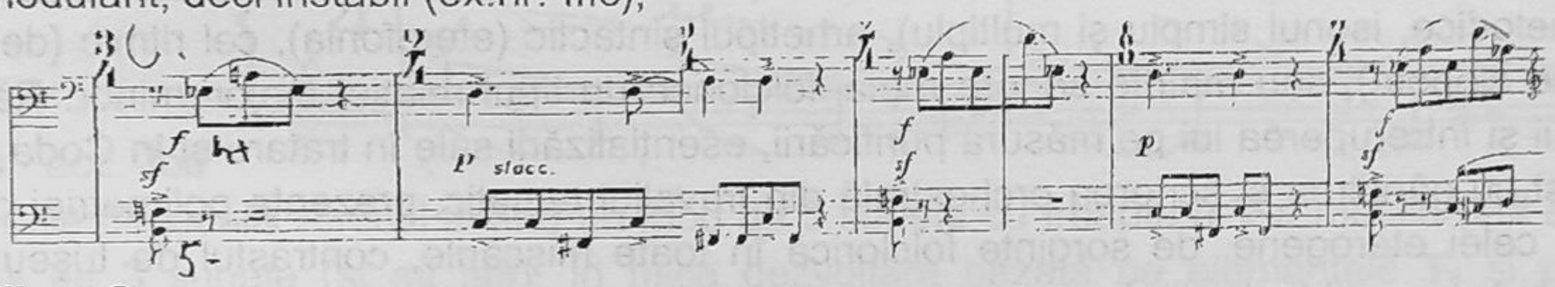
nr. -III-b- B

Anunțată de o pedală pe do, revenirea temei **A**-ului se face transpusă, în alt registru, cu un ison pe cvintă micşorată ceea ce-i schimbă şi culoarea şi mesajul (ex.nr.-IIIa$_1$).



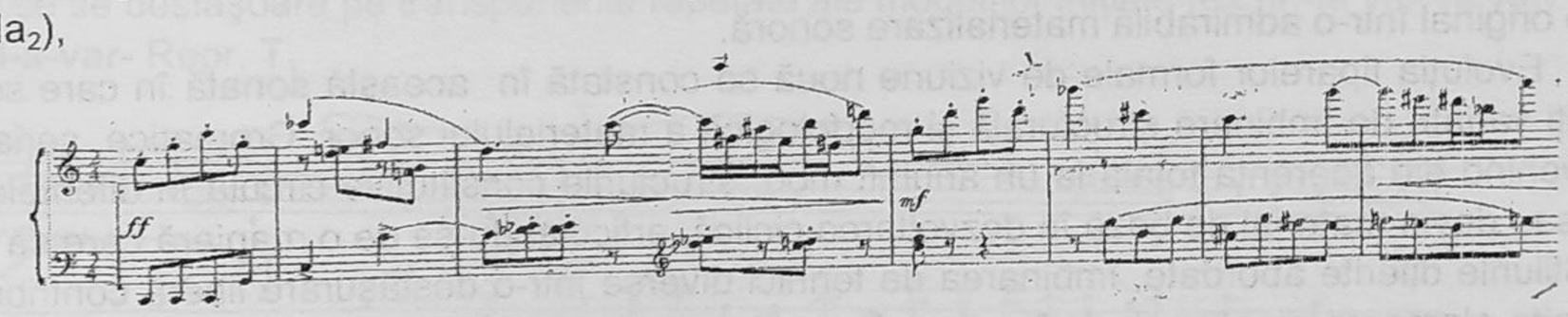
nr.-III-a$_1$ - A$_1$

C modulant, deci instabil (ex.nr.-IIIc),



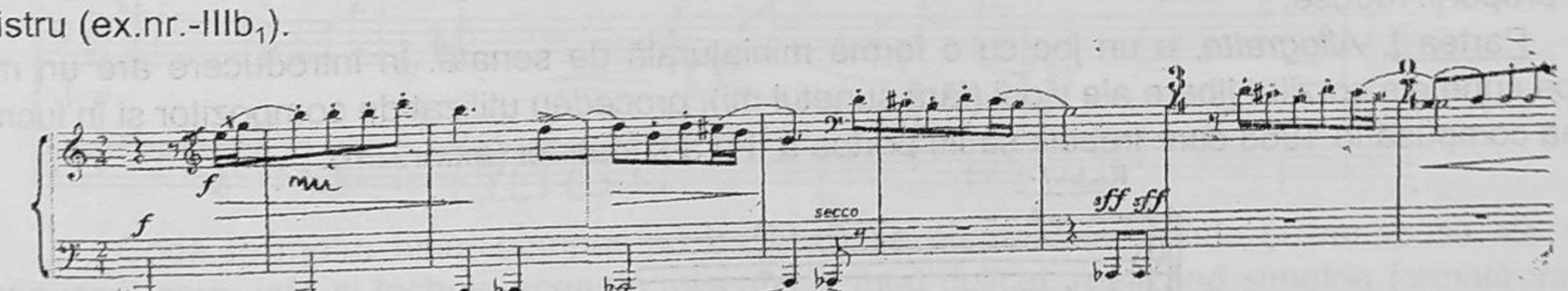
nr. -III-c - C

este o combinație de ritmuri populare ce reies atât din alternarea măsurilor ternare, binare, simple şi compuse eterogen, cât şi din accente şi indicații de *sf*. Noul **A** variat aduce tema cu registrația schimbată (ex.nr.-IIIa$_2$),



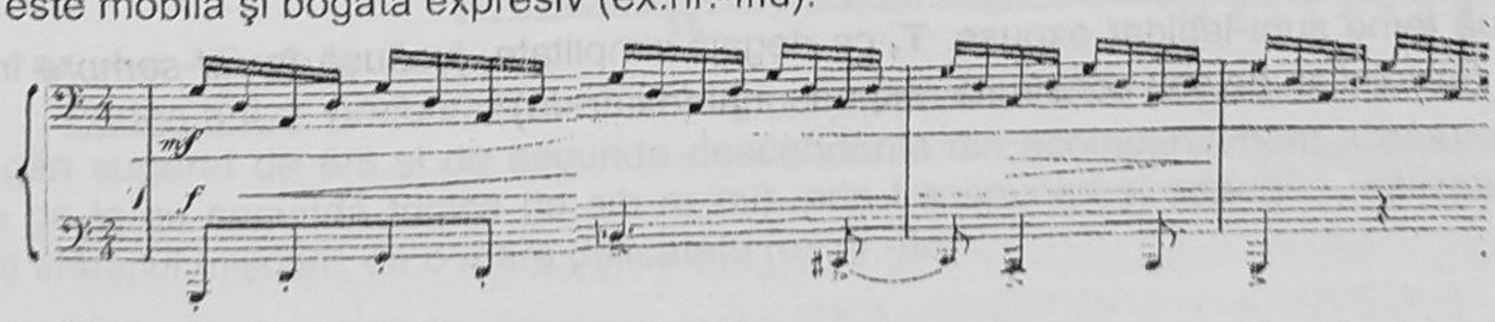
nr. -III-a$_2$ - A$_2$

întâi transpusă şi apoi pe sunetele inițiale (ce-i dă caracter de reexpoziție), pe o întindere diminuată orizontal, la fel ca noul **B** ce are altă culoare şi expresivitate datorită apariției, concentrate acum, în alt registru (ex.nr.-IIIb$_1$).



nr. -III-b$_1$ - B$_1$

Coda, o sinteză din elementele **A**–ului răsturnat, diminuat valoric, combinate cu cele ale **A**-ului transpus şi ale **B**-ului augmentat valoric, încheie mişcarea şi ciclul în mod dinamizator, metamorfozele amintite având impact direct asupra sensurilor ascunse în tematicile secțiunilor mişcării, care din aceste motive este mobilă şi bogată expresiv (ex.nr.-IIId).



nr. -III-d – Coda

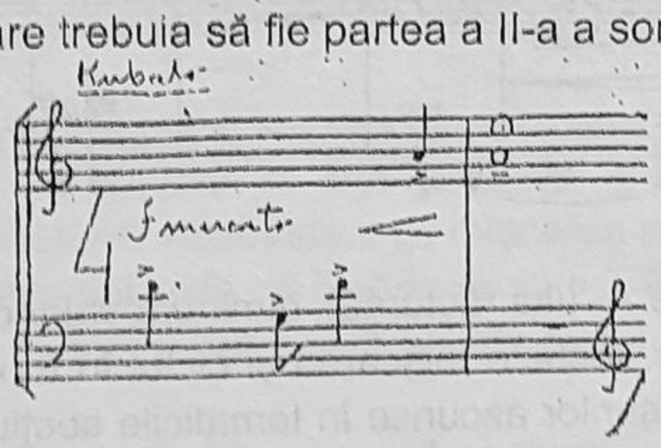
Deşi nu este unitară ca stil (partea I–prokofieviană, partea a II-a–impresionistă, partea a III-a–românească), întreaga sonată este modală. În partea I, două moduri cromatice (unul de 7 sunete şi unul de 5 sunete) formează împreună un mod cromatic de centru sol care stă la baza desfăşurării întregii T_1. Un mod de 4 sunete (2 cvinte micşorate) din debutul T_2 este transpus, inversat şi extins, suportând 7 transformări succesive. Din cumularea lor reiese un mod de 8 sunete construit în oglindă pe punctul de simetrie fa#-sol pe baza căruia se desfăşoară T_2. Travaliul tematic se bazează pe modurile din incipitul T_2 şi codettei. În repriză se diatonizează elementul cromatizat din partea expozitivă şi din modul de 5 sunete al codettei T_2 se naşte şi Coda. Partea a II-a se bazează pe un lidian de centru mi. Partea a III-a, prin natura formei–Rondo–este mai diversificată modal: **A** – mod de centru sol, cu o sonoritate mai puternic modală decât în partea I; **B** - mod de 5 sunete de centru si; A_1 - modul iniţial transpus pe do şi apoi din nou pe sol; **C** - un mod de 5 sunete cu punctuaţie major–minor provenit din suprapunerea cvartei mărite/cvinta micşorată din debut, cu o structură şi o intonaţie populară foarte clară; A_2 - modul iniţial transpus pe do şi pe sol; B_2 - modul iniţial transpus pe mi; Coda - un mod de sol care încheie şi partea a III-a şi întregul ciclu pe acelaşi centru modal, sol, pe care începuse. Acest fapt contribuie la unitatea sonoră a întregului ciclu chiar dacă structura modurilor şi stilul de compoziţie diferă în fiecare mişcare.

După cum s-a putut observa Sonata are un tematism evident turnat în tipare solid construite, de esenţă tradiţională dar cu contribuţii personale în edificarea lor, unde se aduc transfigurări de intonaţii prokofieviene, impresioniste sau folclorice. Arhetipurilor formale li se alătură aici arhetipuri melodice (turnuri melodice, isonul simplu şi multiplu), arhetipul sintactic (eterofonia), cel ritmic (de joc oşenesc), timbral (de clopote), sau matriţe sonore meta–folclorice de tipul relaţiei major–minor. Rărirea pulsaţiei discursului şi întreruperea lui pe măsura purificării, esenţializării sale în tratare şi în Coda primei mişcări în contrast cu gândirea şi scrierea orchestrală din travaliul tematic, prezenţa polimetriei orizontale şi în special a celei eterogene, de sorginte folclorică în toate mişcările, contrastul de tuşeu şi de nuanţe dinamice şi în special timbralitatea variată rezultată din utilizarea întregii plaje dinamice de la *ppp* la *fff* şi *sf ff* şi a întregii claviaturi (cu salturi), cu schimbări caracteriale ale temelor prin schimbarea registrului intonaţional şi dinamic, polimodalismul de esenţe diferite dar de concepţie proprie sunt modalităţi variate îmbinate original într-o admirabilă materializare sonoră.

Evoluţia tiparelor formale de viziune nouă se constată în această sonată în care se observă modalităţi variate de îmbinare structurală şi morfologică a materialului sonor. Cromatice, serial-modale, sau provenind din aderenţa totală la un anumit mod, structurile constitutive circulă în diferitele părţi ale genului sau devin material de bază în dezvoltarea ciclică, articulându-se de o manieră care să fluidizeze forma. Stilurile diferite abordate, îmbinarea de tehnici diverse într-o desfăşurare liberă contribuie alături de celelalte elemente menţionate la înnoirea formală, modală şi a mijloacelor de expresie. Se creează astfel un limbaj nou capabil să exprime noile concepţii ale autorului.

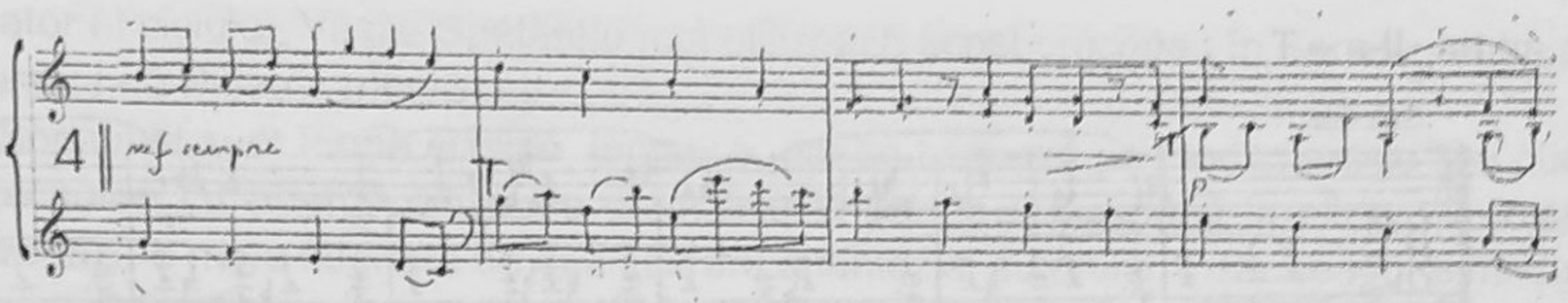
Sonatina pentru pian compusă în 1989 de Vasile Spătărelu şi rămasă în manuscris are trei părţi de proporţii reduse.

Partea I, *Allegretto,* e un joc cu o formă miniaturală de sonată. În introducere are un motto rubato pe sunetele corzilor libere ale viorii (fără sunetul mi), procedeu utilizat de compozitor şi în lucrarea Nocturnă compusă în 1968 care trebuia să fie partea a II-a a sonatinei (ex.nr.-Im).



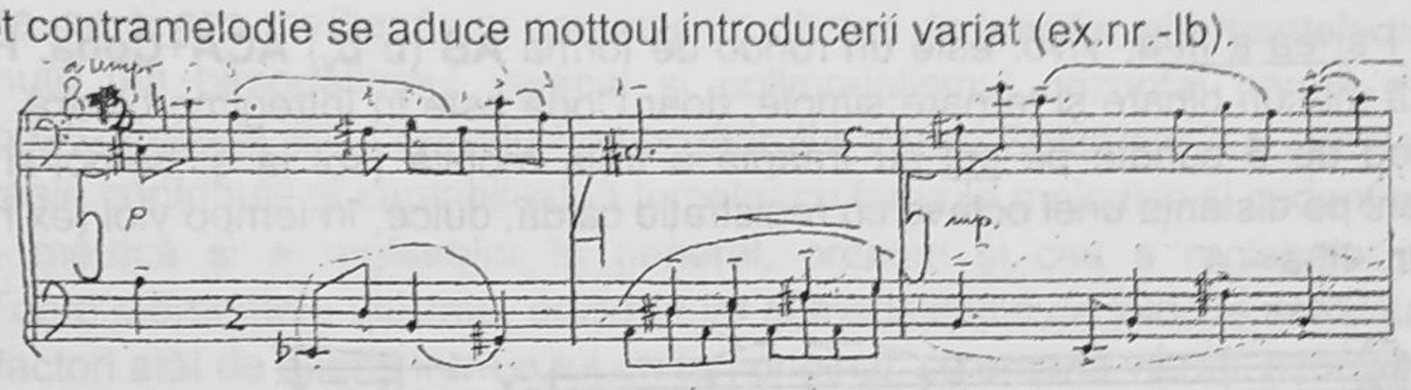
nr. -I-m – motto

Cele două teme sunt lapidar expuse. T_1 ce degajă simplitate, jucăuşă în *mf sempre* în metru binar este modală (mixolidian pe sol) construită responsorial (ex.nr.-Ia).



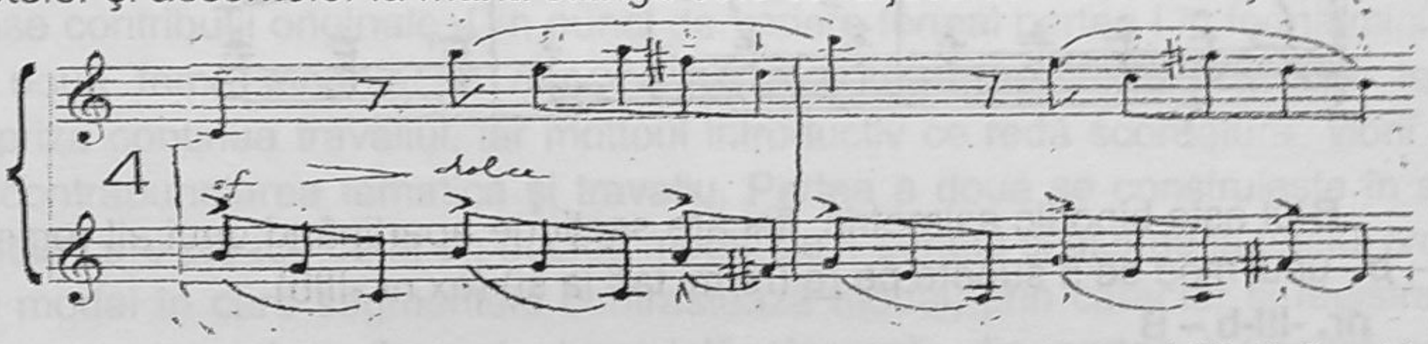
nr. -I-a - T_1

T_2 în *p* contrastează prin registru-grav, prin polimetria binară, ternară şi compusă eterogen, prin mersul în salturi. Drept contramelodie se aduce mottoul introducerii variat (ex.nr.-Ib).



nr. -I-b - T_2

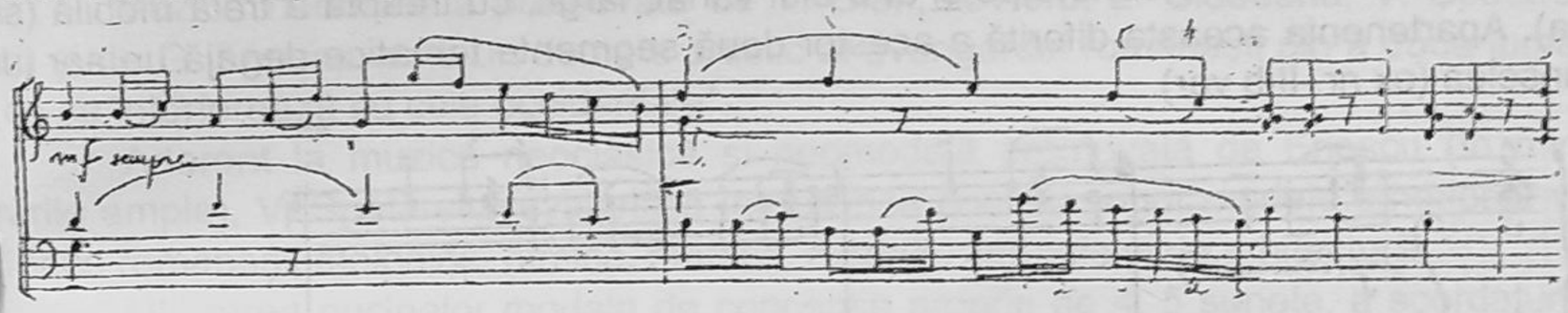
Gruparea sunetelor şi accentelor la mâna stângă este ca la jocurile maramureşene (ex.nr.-Ib').



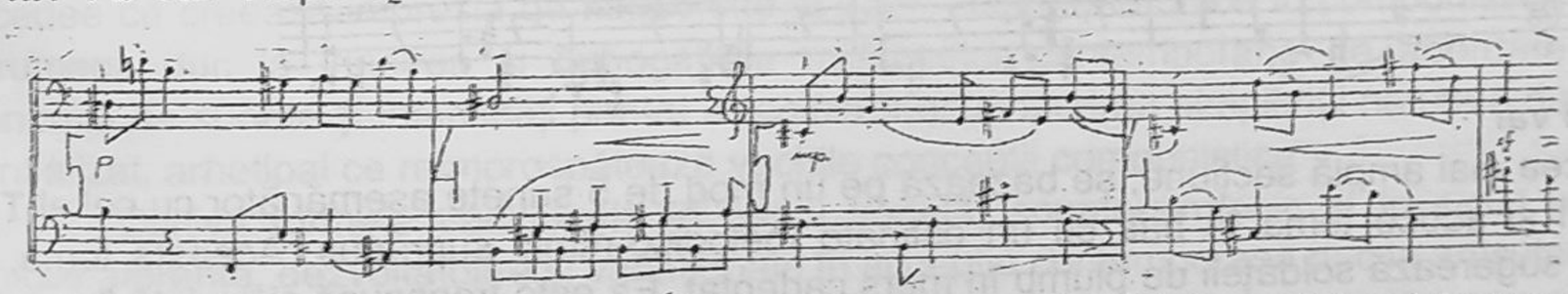
nr. -I-b'- acc. Joc

T_2 este bimodală vertical având un mod de 5 sunete cu treapta a V-a mobilă (fa# sol la si do-do#) pe unul de 3 sunete (si mi fa#). În mica dezvoltare bazată pe elementele T_1 şi pe cele ale contrapunctului T_2–adică mottoul introducerii, apare şi sunetul lipsă dintre sunetele corzilor libere ale viorii-sunetul mi. Mica repriză, dinamică, continuă travaliul variațional al temelor îmbogățind sonor ultima secțiune ce se desfăşoară pe transpunerile repetate ale modurilor inițiale (ex.nr.-Ia var, Ib var).

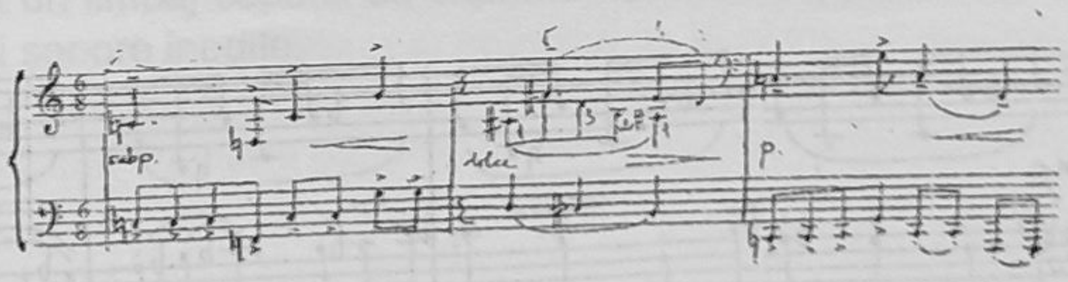
nr. -I-a-var- Repr. T_1



nr. -I-b-var- Repr.-T_2



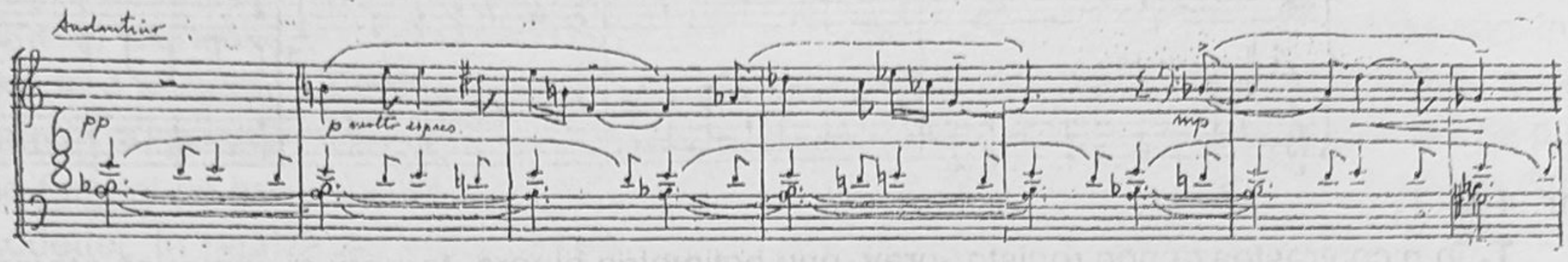
Coda în metru binar compus se bazează pe elementele variate şi transpuse ale mottoului introducerii care, iată şi încheie această mişcare în mod delicat, realizând simetria formală tradițională (ex.nr.-Ic).



nr. -I-c – Coda

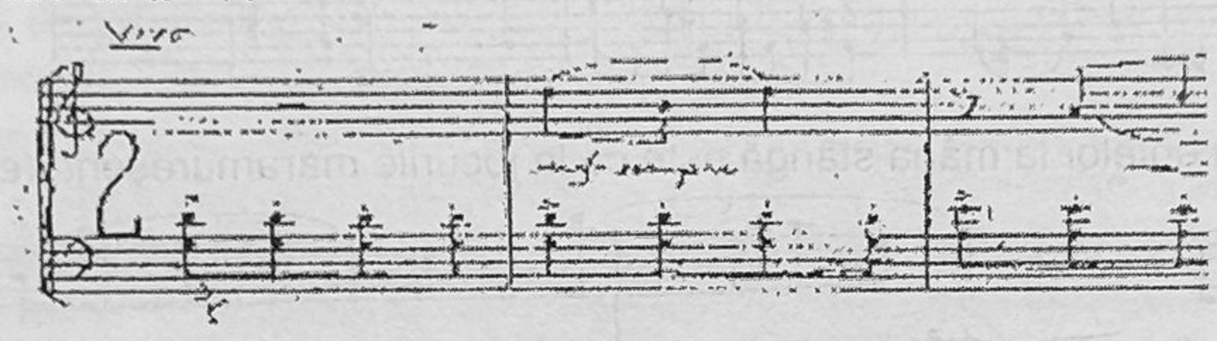
Partea a II-a, *Andantino,* se încheagă din repetarea unei singure idei **A** (a a_v a). Este un cântec de leagăn sugerat de 6/8 şi de secunda descendentă din acompaniament. Construit pe un mod de 4 sunete pe la cu secundă frigică (la sib re mi), prin transpuneri şi adăugări realizează totalul cromatic până la sfârşitul mişcării, de o mare delicatețe (ex.nr.-IIa).

nr. -II-a – T



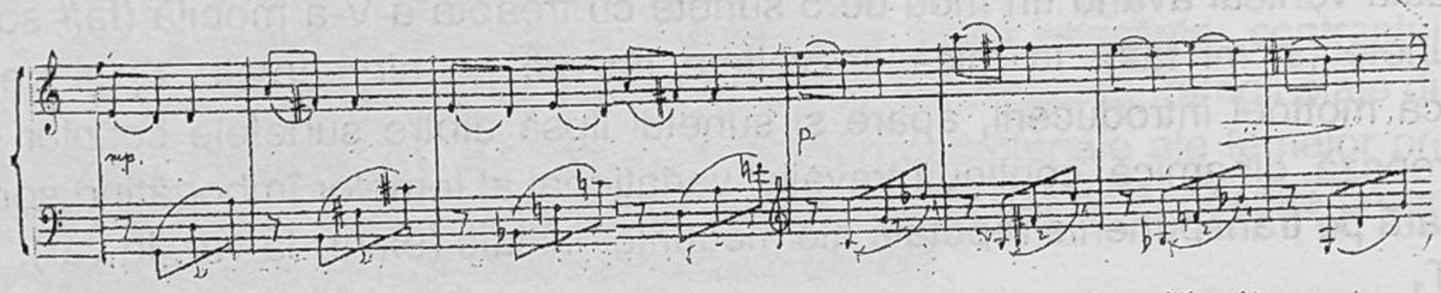
Partea a III-a, *Vivo*, este un rondo de forma **AB** (**b** b_v) **ACA+Coda**. Pe tot parcursul mişcării alternează măsuri binare şi ternare simple, doar Coda este în întregime binară. Refrenul (**A**) e construit pe un mod de 5 sunete pe sol cu treapta a treia mobilă (sol la si bemol-si do re), cu un parcurs descendent pe distanța unei octave cu registrație caldă, dulce, în tempo vioi (ex.nr.-IIIa).

nr. -III-a – A

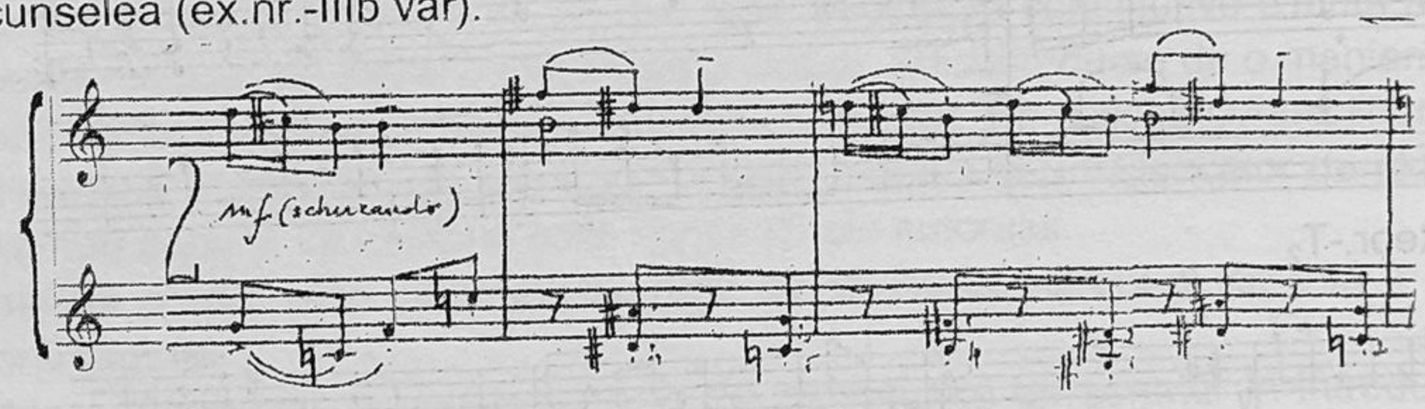


B-ul este bipodic asimetric, fiecare secțiune aparținând unui alt registru (ascendent) şi unui alt mod – **b** –unui mod de 5 sunete pe re (re mi fa# la si) (ex.nr.-IIIb)

nr. -III-b – B



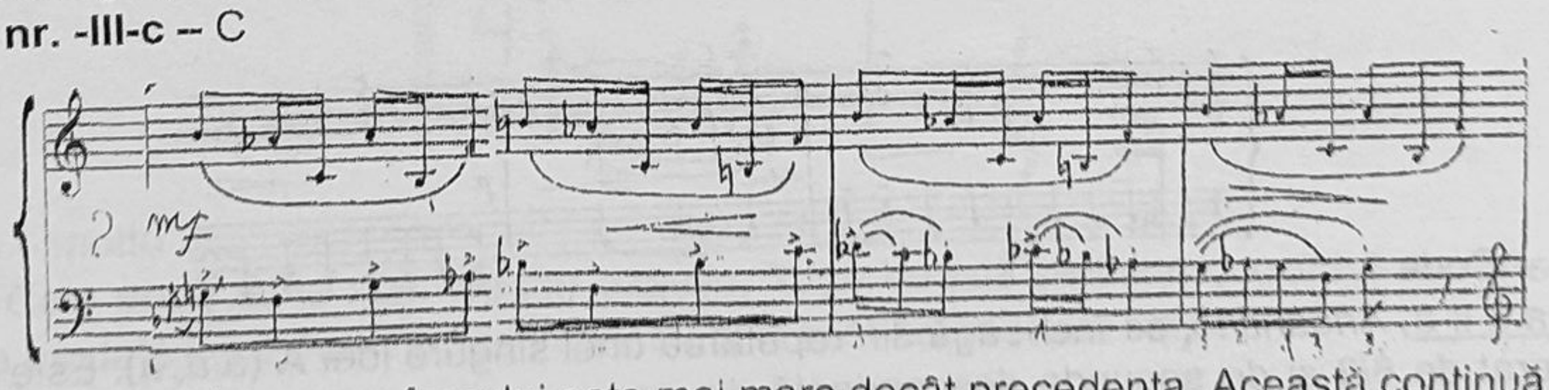
ce se completează cu un mod de 6 sunete pe si al **b**-ului variat, lărgit, cu treapta a treia mobilă (si do# re-re# mi fa# la). Apartenența aceasta diferită a acestor două segmente tematice degajă un aer jucăuş de-a v-ați ascunselea (ex.nr.-IIIb var).



nr. -III-b var

C-ul, cea mai amplă secțiune, se bazează pe un mod de 5 sunete asemănător cu cel al T_2 din expoziția părții I şi aduce tema în bas cu un ostinato melodico-ritmic suprapus. Această temă, prin rigoarea ritmică sugerează soldățeii de plumb în mers cadențat. Ea este transpusă şi variată în registrul mediu şi apoi în cel acut în *p subito* cu inversare de locuri temă/ostinato. Acest ostinato îşi are originea intervalică în T_2 a părții I şi se înrudeşte cu extensia celei de a doua apariții a **A**–ului (ex.nr.-IIIc).

nr. -III-c – C



Fiecare reluare a refrenului este mai mare decât precedenta. Această continuă dezvoltare vine parcă din creşterea poftei de joc a copiilor (dacă ne imaginăm această ultimă mişcare a sonatinei ca un tablou variat din viața copiilor). **C**oda bimodală vertical aduce ecouri din partea I a sonatinei - mottoul introductiv pe care se suprapune motivul refrenului părții a III-a cu locurile melodiei şi acompaniamentului inversate. Această tactică de a aduce în final elemente ale părții I creează o simetrie în construcție şi

este un factor unificator al ciclului. Vasile Spătărelu mai utilizează acest procedeu în Sonata pentru pian şi în Meditații la Enescu I - 5 Piese pentru pian.

Mişcările Sonatinei sunt forme clasice, tematice, dar se bazează pe moduri antice sau nuclee modale compuse de autor, cu o largă difuziune cromatică în partea a II-a până la atingerea totalului cromatic, ceea ce creează o mare libertate de desfăşurare a fanteziei autorului. Fuziunea între moduri şi ritmurile de joc popular românesc permit o desfăşurare expresivă a materialului tematic şi o clară dinamică interioară. Contrastele dinamice sau de caracter între teme, sau între părțile extreme–cu caracter scherzando de joc şi cea mediană–cu caracter de cântec de leagăn, alternanțele de planuri şi culorile timbrale obținute din bimodalismul vertical şi polimodalismul orizontal permit o exprimare autentică în care se poate detecta stilul propriu compozitorului Vasile Spătărelu. La rezultanta sonoră unitară în sens şi expresie contribuie şi cantabilitatea temelor cu formule melodice şi cadențiale populare româneşti, alternanța metrică şi a registrelor în general, precum şi cea a registrelor melodiei şi acompaniamentului. Toate elementele utilizate, dozarea lor şi modalitățile de folosire constituie exemple de combinare a unor factori atât de diferiți într-un tot unitar, original, ce emană vibrații expresive.

Sonatina, un gen de sonată de proporții reduse, are cele trei părți la prima vedere tradiționale actualizate prin numeroase contribuții originale. Din punct de vedere formal partea I în formă miniaturală de sonată prelucrează două teme modale pe ritm de joc maramureşan într-o articulare tematică netradițională în care repriza continuă travaliul, iar mottoul introductiv ce redă scordatura viorii devine contramelodie cu rol în contrapunctarea tematică şi travaliu. Partea a doua se construieşte în strânsă legătură cu evoluția modală care pleacă de la un nucleu modal de 4 sunete şi ajunge la totalul cromatic. Partea a III-a, un rondo modal în care segmentele contrastează modal, prin caracter şi registrație, cu refrenul lărgit la fiecare revenire aduce în coda bimodală elemente din partea I (motto) pe care suprapune refrenul părții a III-a în ideea realizării simetriei ciclului. Noul mod de articulare morfologică contemporană bazată pe moduri antice şi nuclee modale compuse de autor, cu largă difuziune cromatică în partea a II-a, cu fuziune între moduri şi cu ritmuri de joc românesc în care bimodalismul vertical şi polimodalismul orizontal sunt susținute de polimetrie permite realizarea unei lucrări unitare în sens şi expresie de o mare claritate şi expresivitate.

Muzica neomodală promovată de T. Olah, A.Vieru, L. Glodeanu, V. Spătărelu, A. Rațiu, S. Vulcu şi de G. Enescu, este un demers artistic al avangardei româneşti din a doua jumătate a secolului XX ce se interferează cu cele occidentale[1].

Aderent la muzica neoclasică şi neomodală promovată de Enescu (în miniaturi dar şi în lucrările ample), V. Spătărelu revalorifică într-un nou context sonor modele arhetipale vest-europene şi folclorice româneşti melodice, ritmice, metrice, modale, timbrale şi de arhitectură.

Utilizarea nucleelor modale de concepție proprie de 4, 5 sunete, a scordaturii viorii şi a unor procedee ce creează impresia de flageolette la pian – elemente unice în componistica dedicată acestui instrument, duc la înnoirea şi îmbogățirea mijloacelor contemporane de abordare compozițională. Economia de sunete şi intensități pentru a realiza redescoperirea simplității naturale duce la minimalism esențializat, arhetipal ce reîmprospătează vechile concepții componistice.

Cultivă formele tradiționale în genul sonată, sonato-simfonic şi în ciclul programatic, însă tehnicile aferente, dezvoltătoare şi variaționale în accepție contemporană duc la articularea de o manieră care să fluidizeze arhitectura generală, să influențeze factorii structurali, să lărgească şi să diversifice sonoritățile modale. Metodele stilistice abordate, fuziunea între folclor şi muzica cultă juxtapuse celorlalte elemente menționate creează un limbaj capabil să exprime noile concepții artistice şi definesc o nouă estetică adaptată unor realități sonore inedite.

---

[1] Anghel I. Orientări, direcții, curente ale muzicii româneşti din a doua jumătate a secolului XX. Bucureşti: Editura muzicală, 1997.- 134 p.

O INCURSIUNE ÎN TREI IPOSTAZE ALE MUZICII CONTEMPORANE JAPONEZE

prof. Elena Dorobanțu
prof. Carmen Zaharia-Danicov
Colegiul Național de Artă "Octav Băncilă"

Argument

O partitură reprezintă o invitație întru cunoaşterea universului compozitorului care i-a dat viață. Astfel am considerat şi noi oportunitatea de a consulta culegerea de „**Muzică japoneză contemporană**" pentru vioară şi pian: o provocare spre cunoaşterea şi familiarizarea cu o creație muzicală aparținând unei culturi pe cât de diferită de cea europeană, pe atât de puțin cunoscută; drept care am inițiat prezentul demers.

Despre Muzica Extremului Orient nu avem informații prea multe: cele parvenite de la vestigiile arheologice au condus la ideea că ea (muzica) avea în primul rând scop ritualic (de închinare), apoi utilitar şi – nu în ultimul rând – de divertisment.

Trăsăturile exotice ale muzicii din țările Extremului Orient rezidă în scara pentatonică pe care aceasta (muzica) o are la bază, de obicei pe sunetele DO-RE-FA-SOL-LA-(DO) sau DO-RE-MI-SOL-LA-(DO), în muzica japoneză distingându-se şi practica sferturilor de ton în construirea gamelor.

Ca instrumente reprezentative întâlnim **țitera**, denumită „**koto**", cu 13 coarde, „**şamisen**"-ul – foarte asemănător **lăutei**, cărora li se adaugă **fluiere** din lemn de bambus.

Inițial, **muzica japoneză** a fost marcată de influența celei chineze (din care s-a inspirat cu generozitate), dar – treptat – s-a desprins de aceasta, dezvoltându-şi **propriile stiluri** muzicale, afirmându-şi trăsăturile specifice, cum ar fi cea (deloc de neglijat) a dependenței de religia **shinto**-istă (religia națională).

După cum vest-europenii au încercat să-şi asimileze limbajul muzical specific Japoniei, compunând lucrări în stil japonez (vezi subtilele „Cântece pentru soprană şi orchestră de Jan Maklakiewicz"), tot astfel constatăm că unii compozitori japonezi au avut preocuparea de a-şi asimila stilul componistic vest-european.

Particularități

Din totalul de 24 de compoziții existente în culegerea de față am observat 3 tendințe pregnante în muzica japoneză contemporană, după cum urmează:

1. O **primă tendință** ar fi aceea a continuării tradiției componistice, mergând pe filiera înaintaşilor. Exemplu „Primăvara în floare" de MICHIO MIYAGI, pe care o vom numi generic: I.
2. O **a doua tendință** este cea observată în compoziții cu tentă americană de tip „ragtime" sau "blouse". Exemplu: "Frunze de toamnă" (compositor OKANO TEIYCHI) şi "Plouă la Toga-shima", lucrări pe care le-am notat cu II.1 şi II.2.
3. O **a treia tendință**, prezentă în majoritatea compozițiilor din culegere, este cea a practicării stilului componistic occidental, respectiv piese compuse în manieră clasică. Exemplu: „Prima iubire" de KOSHIYA KOSHIGAYA şi KOSHITANI TATSUNOSUKE, pe care am notat-o cu III..

Prezentul demers nu pretinde să acceadă la o analiză sintactică şi morfologică detaliată (autorii nefiind focalizați în mod specific pe problema – fundamentală, de altfel – a raportului dintre conținut şi formă), ci se doreşte o trecere în revistă a celor 3 tendințe enunțate mai sus, detaliate în ANEXA 1.

Trăsături specifice

- În lucrarea "I" materialul sonor este de sorginte modală, caracteristică spațiului oriental, cu o scară ce prezintă doi centri de atracție MI şi SI, în jurul cărora se construiesc formele simetrice. Forma este tripartită, diferențierea între secțiuni manifestându-se mai ales prin schimbarea centrului de atracție (MI în secțiunea A şi SI în secțiunea B). Armonia nu este axată pe un mod complementar, ci foloseşte cu strictețe materialul modal enunțat.

- În lucrarea "**II.1**" întâlnim o sinteză între inflexiuni modale tipic orientale şi gândirea muzicală occidentală. Concret: linia melodică se bazează pe intervale caracteristice zonei modale, iar suportul pianistic face trimiterea la stilul "ragtime", mai ales prin formulele ritmice.
- În lucrarea "**III**" construcția frazeologică este structurată simetric, cu motive muzicale prelucrate secvențial. Omogenitatea lucrării este dată mai ales de folosirea aceluiaşi material sonor. Echilibrul lucrării este realizat prin mai multe aspecte: suportul armonic are ca repere treptele principale. Melodia este egal distribuită celor două instrumente, iar salturile ascendente sunt rezolvate preponderent prin mers contrar. Formulele ritmice sunt binare, diviziunile excepționale reprezentând doar procedee de variaționare a materialului sonor.

Lucrarea se poate încadra în categoria **miniaturilor** romantice de tip „ipostază", similar genurilor PRELUDIU/NOCTURNĂ. Ea transmite un sentiment de gingăşie, de inocență şi pudoare a individului atins de fiorul primei iubiri (după cum ne sugerează şi titlul).

Aplicații

- Lucrările prezentate pot fi abordate de către elevi, chiar din primii ani de liceu, ele neavând un grad ridicat de dificultate.
- Urmărim – prin aceasta – o diversificare, o îmbogățire a repertoriului studiat la clasă, cât şi prezentarea unei oferte muzical – instrumentale accesibilă publicului larg, în ideea de a-l familiariza cu muzica clasică.
- Lucrările pot face obiectul de studiu la disciplinele vioară, violă şi muzică de cameră.

Concluzii

Chiar dacă există diferențe în ceea ce priveşte materialul sonor (diferențe reprezentând specificul de ordin cultural), găsim totuşi în aceste compoziții afinități cu tendințele muzicii occidentale.

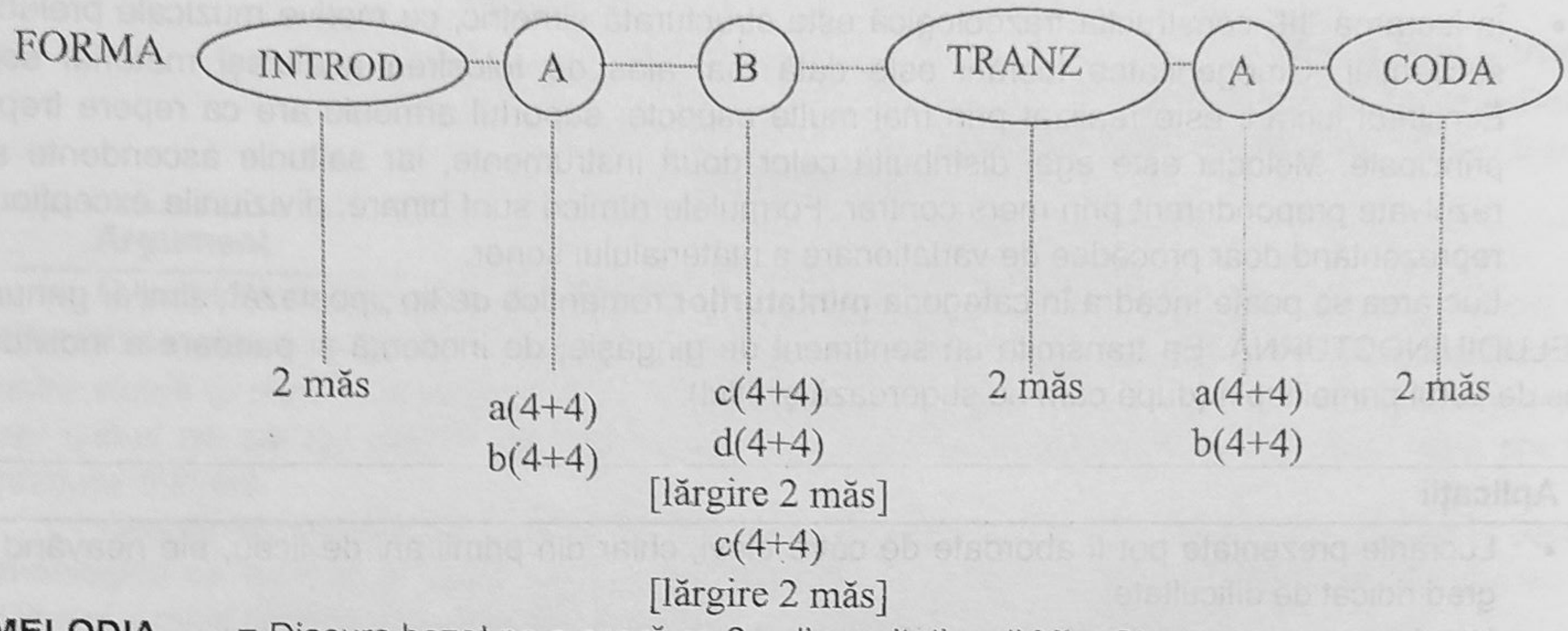
Acestea vin în sprijinul ideii – cunoscută, de altfel – că muzica se adresează inimii, că ea încearcă să transmită un mesaj tipic uman şi că limbajul ei este unul universal, care transcende orice barieră, fie ea: geografică, spirituală sau culturală.

TITLURILE LUCRĂRILOR

I. „Primăvara în floare"	Compozitor:	Michio Miyagi
	Aranjor:	Shimazu Hideo
II.1. „Frunze de toamnă"	Compozitor:	Okano Teiychi
	Aranjor:	Shimazu Hideo
II.2. „Plouă la Toga-Shima"	Compozitor:	Michio Miyagi
	Aranjor:	Shimazu Hideo
III. „Prima iubire"	Compozitor:	Koshia Koshigaya Koshitani Tatsunosuke
	Aranjor:	Shimazu Hideo

PRIMĂVARA ÎN FLOARE

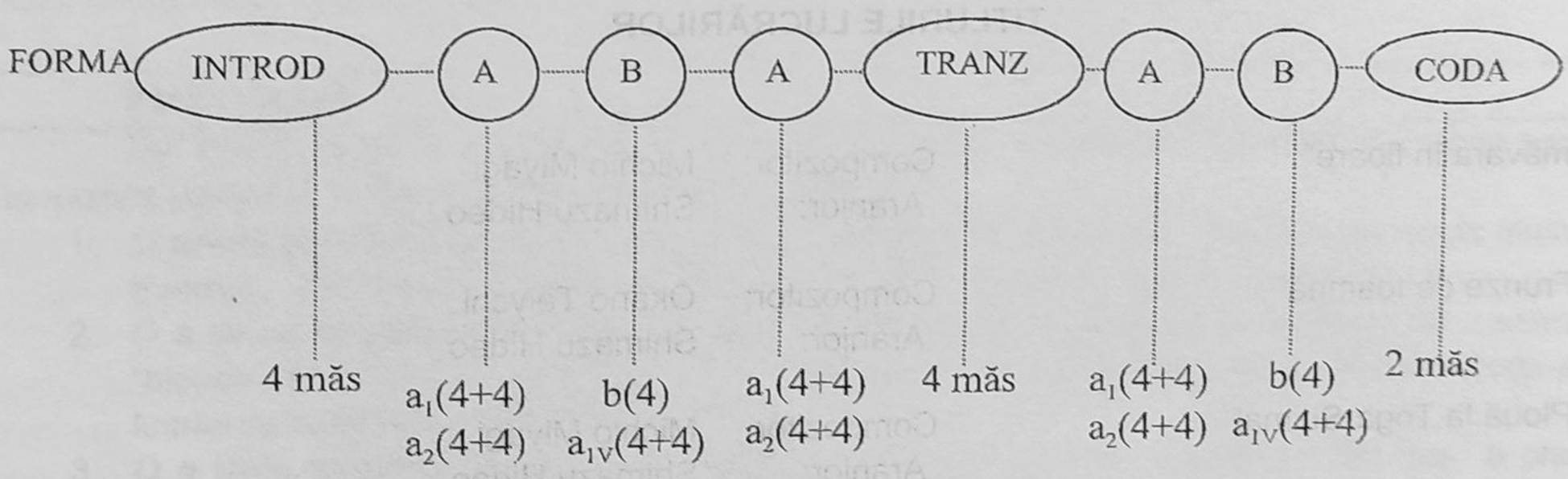
(Piesa I)



MELODIA = Discurs bazat pe o scară cu 2 poli gravitaționali MI – SI.
ARMONIA = Modală
RITMUL = Binar: doimi, pătrimi, optimi, şaisprezecimi
Diviziuni excepționale (triolete) în valori de optimi şi şaisprezecimi
AGOGICA = Lento (A); Piie mosso: Allegro (B); Andante
DINAMICA = Pendulează între PIANO şi FORTE, trecând prin **mp** şi **mf**
MODURI DE ATAC = Legato; non legato, staccato
TEHNICĂ VIOLONISTICĂ = Schimburi de poziție I-IV, pizzicato, flageolete
TEHNICĂ PIANISTICĂ = Arpegii, duble terțe în staccato, octave, acorduri arpegiate

FRUNZE DE TOAMNĂ

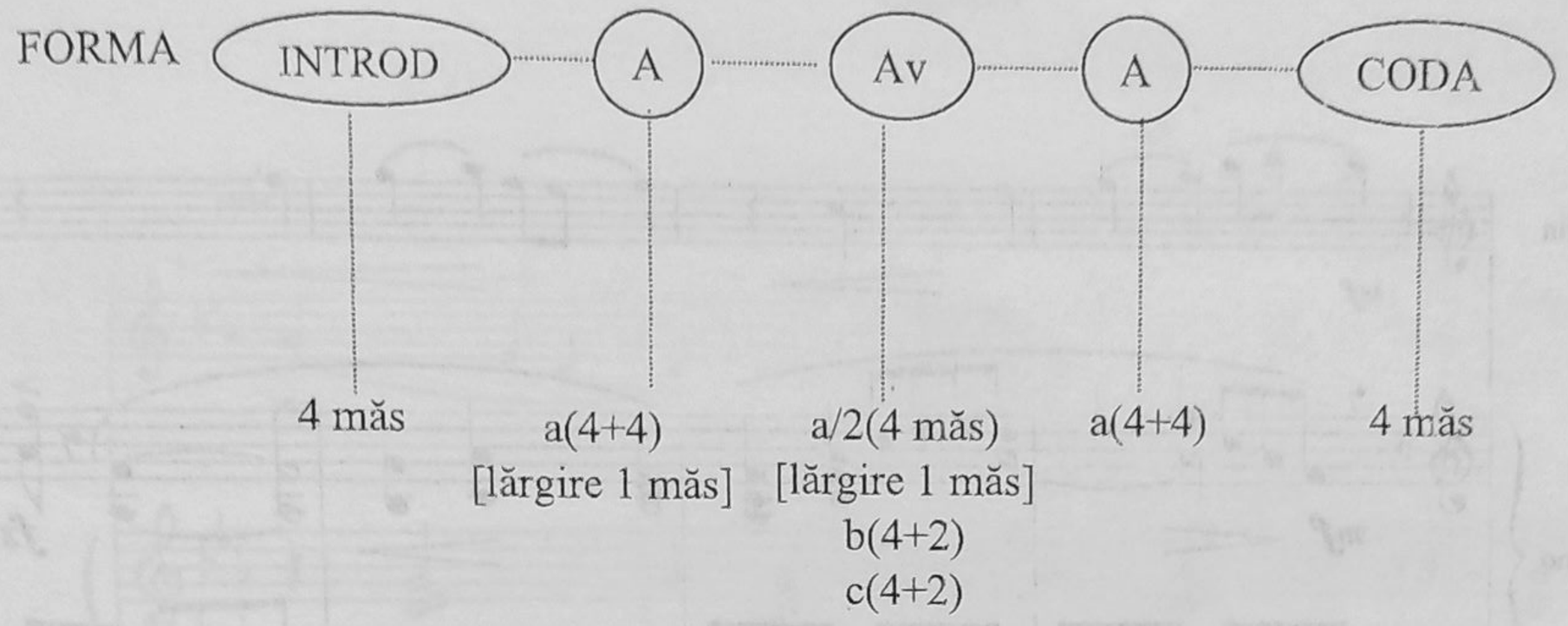
(Piesa II.1)



MELODIA = Discurs muzical cu profil ascendent (inițial), bine conturat, pregnant. Accidental – ca procedeu variațional – apogiaturi
ARMONIA = Tonală; trepte principale I-IV-V. Mai rar – trepte secundare
RITMUL = Formule ritmice ostinate. Contratimp sincopat, ritm punctat de tip "ragtime"
Densitatea ritmică mai pronunțată în (B)

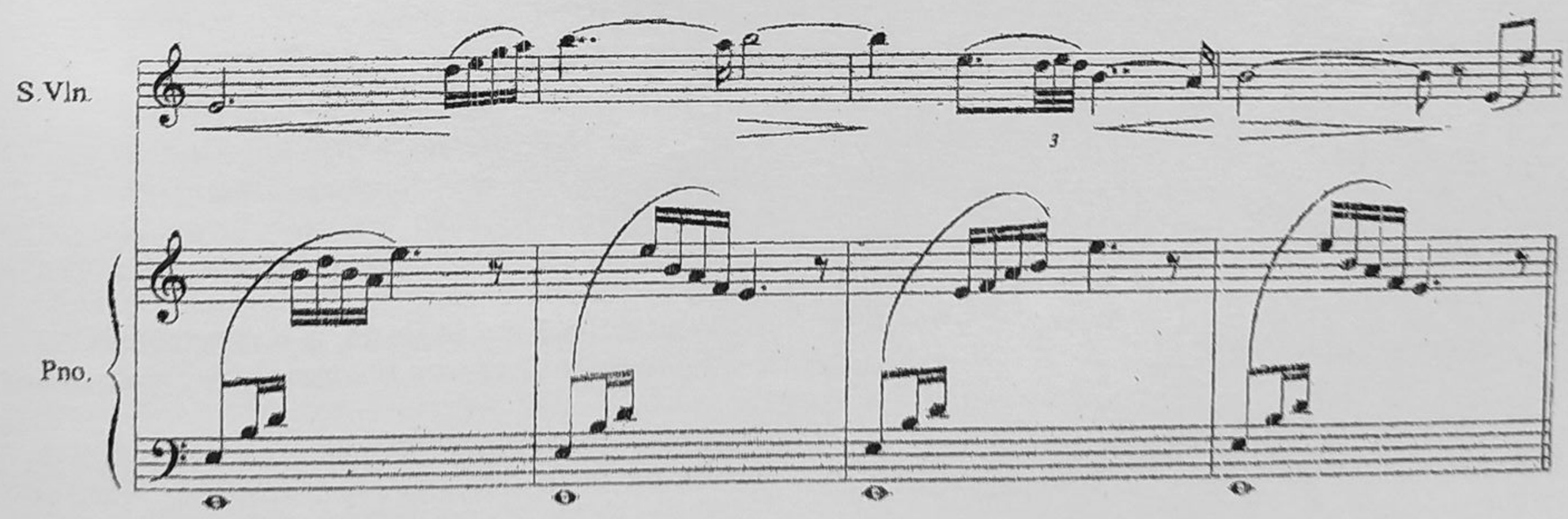
AGOGICA = Moderato, fără fluctuații de tempo. Coda – în Adagio
DINAMICA = Nuanțele merg de la **mf la f,** cu accente de **Sf**. Un singur **mp** în tranziție
MODURI DE ATAC = Predomină Staccato. Urmează – Legato. Accidental – Non legato
TEHNICĂ VIOLONISTICĂ = Schimburi de poziție (I-IV). Pizzicato
TEHNICĂ PIANISTICĂ = Acorduri în Staccato; octave; arpegii mici

PRIMA JUBIRE
(Piesa III)

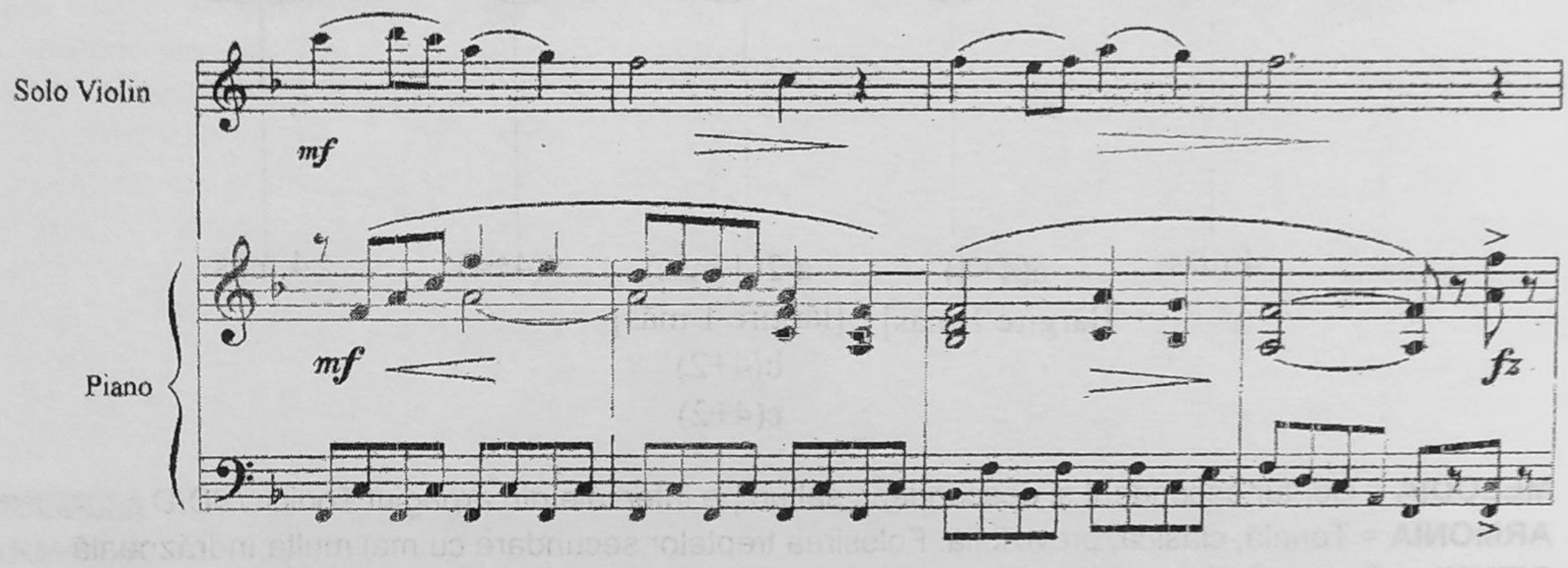


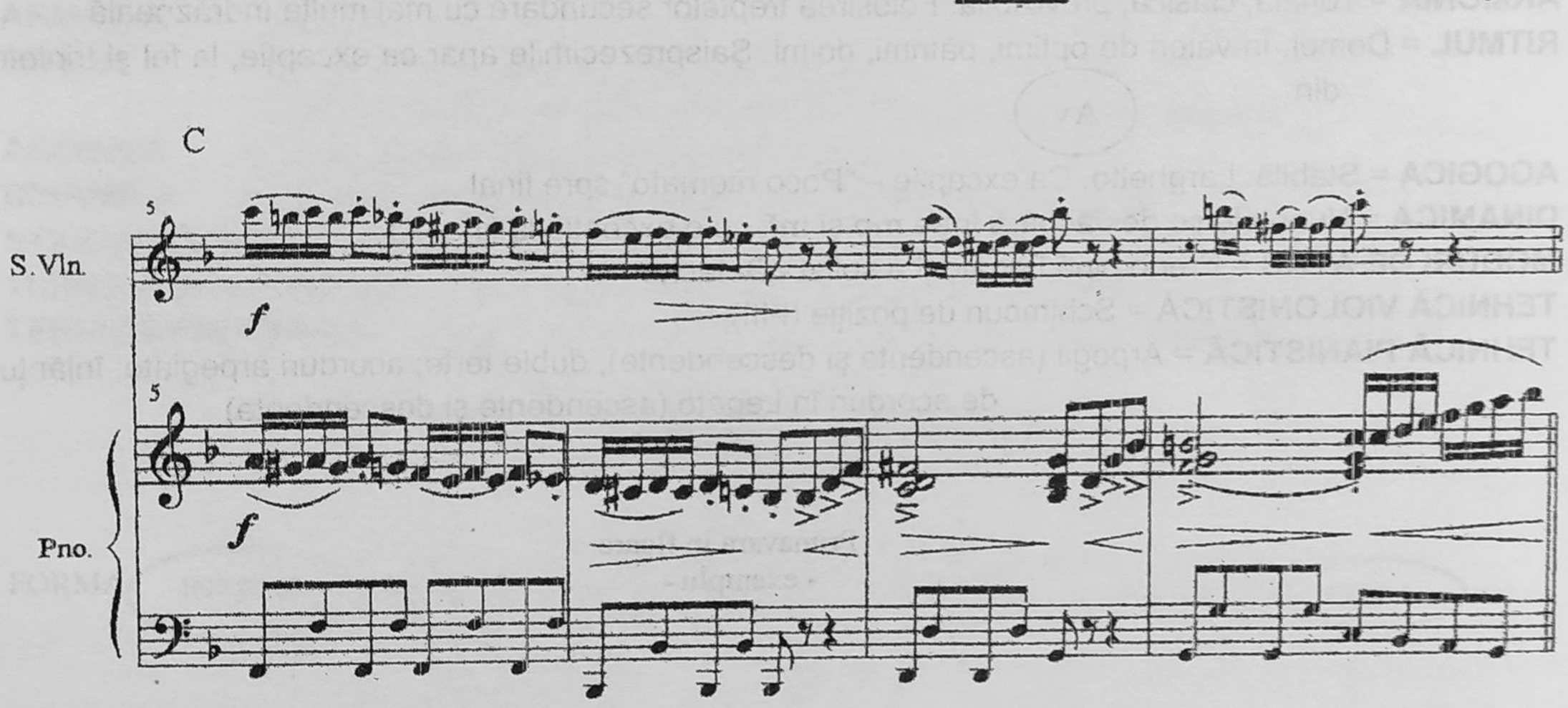
MELODIA = Contur ascendent şi descendent, salturi pe intervale din arpegiul Tonicii /SD/D
ARMONIA = Tonală, clasică, previzibilă. Folosirea treptelor secundare cu mai multă îndrăzneală
RITMUL = Domol. În valori de optimi, pătrimi, doimi. Şaisprezecimile apar ca excepție, la fel şi trioletele din Av
AGOGICA = Stabilă. Larghetto. Ca excepție – "Poco ritemato" spre final
DINAMICA = Nuanțele se desfăşoară între **mp** şi **mf**, cu o excepție la final = **f**
MODURI DE ATAC = Predomină Legato. La solist - Detache
TEHNICĂ VIOLONISTICĂ = Schimburi de poziție (I-III)
TEHNICĂ PIANISTICĂ = Arpegii (ascendente şi descendente), duble terțe; acorduri arpegiate; înlănțuiri de acorduri în Legato (ascendente şi descendente)

Primavara in floare
- exemplu -

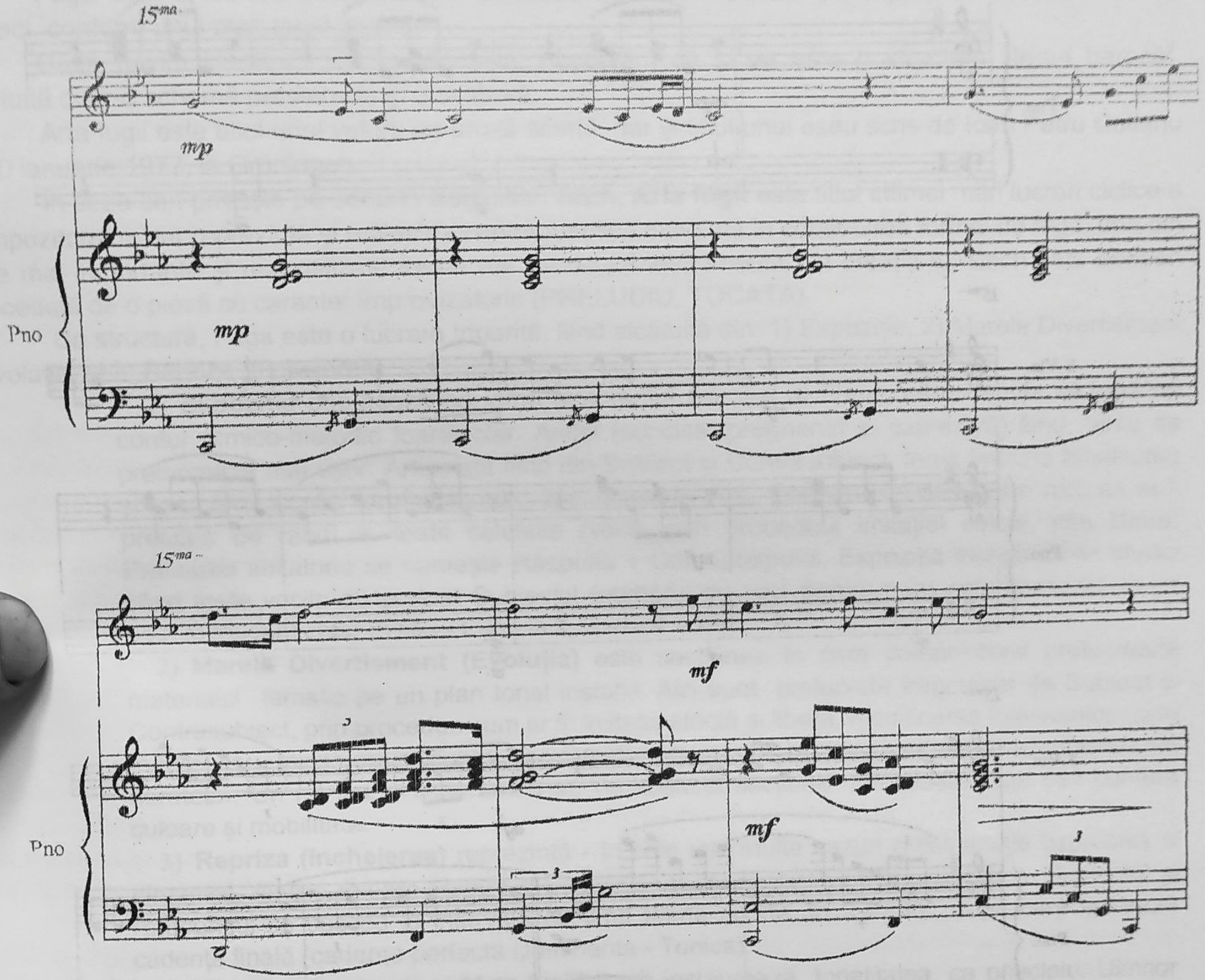


Frunze de toamna
- exemplu -

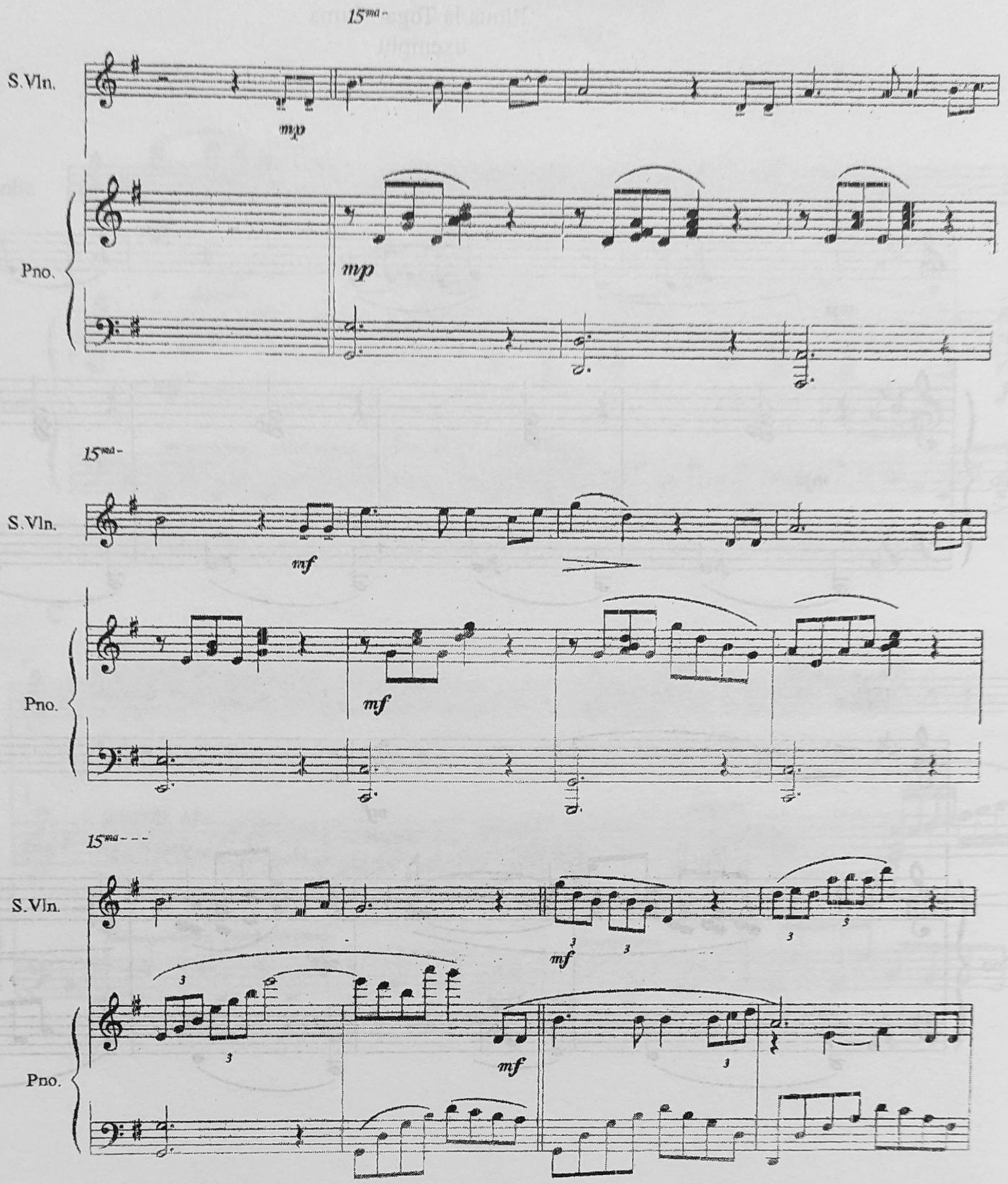




Ploua la Toga- shima
exemplu



Prima dragoste
- exemplu -



BIBLIOGRAFIE

- LAROUSSE – ENCICLOPEDIA PENTRU TINERI – "**MUZICĂ**", Ed. RAO, Bucureşti, 2000
- LAROUSSE – ENCICLOPEDIA PENTRU TINERI – "**ISTORIA LUMII**", Ed. RAO, Bucureşti, 2000
- LAROUSSE – ENCICLOPEDIA PENTRU TINERI – "**RELIGIILE LUMII**", Ed. RAO, Bucureşti, 1996
- BRUMARU, LIVIU, HRISTANTA, MARIN – MANUAL DE ISTORIA MUZICII ŞI FORME MUZICALE PT. CLS. A IX-a şi a X-a; Ed. Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1995
- BUGHICI, DUMITRU – DICŢIONAR DE FORME ŞI GENURI MUZICALE, Ed. Muzicală, Bucureşti, 1978
- DENIZEANU, GERARD – "SĂ ÎNŢELEGEM ŞI SĂ IDENTIFICÎM GENURILE MUZICALE", Enciclopedia Larousse, Ed. Meridiane, Bucureşti, 2000
- HERMAN, VASILE – "ORIGINELE ŞI DEZVOLTAREA FORMELOR MUZICALE", Ed. Muzicală, Bucureşti, 1982
- REISS, JOZEF WLADISLAW – "MALA HISTORIA MUZYKI", Ed. Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Warszawa, 1987

ARTA FUGII

Prof. Carmen Zaharia-Danicov
Prof. Elena Dorobantu
Liceul de Arta"Octav Banciala" Iaşi

Fuga este o lucrare polifonică din perioada Barocului, bazată pe expunerea imitativă a unui subiect, conform unui plan tonal precis.

Dacă privim literatura post-modernistă, observăm că şi ea este o structură literară barocă[2], alcătuită dintr-o schemă prestabilită şi una liberă.

Arta fugii este titlul unui volum de proză scurtă, dar şi titlul unui eseu scris de Ioan Petru Culianu la 30 ianuarie 1977, la Groningen.

În ceea ce-l priveşte pe Johann Sebastian Bach, **Arta fugii** este titlul ultimei mari lucrări ciclice a compozitorului, dar reprezintă şi măiestria contrapunctică exersată în construirea formei de fugă, una din cele mai importante şi mai utilizate forme ale Barocului instrumental; în creaţia lui Bach este deseori precedată de o piesă cu caracter improvizatoric (PRELUDIU, TOCATA).

Ca structură, Fuga este o lucrare triparită, fiind alcătuită din: 1) Expoziţie, 2) Marele Divertisment (Evoluţia) şi 3) Repriza (încheierea).

1) **Expoziţia** debutează cu tema (elementul esenţial al Fugii), care trebuie să aibă un contur ritmico-melodic foarte clar. Astfel (concisă, pregnantă şi expresivă) fiind, tema se prelucrează mai uşor. Articulată fiind din Subiect şi Contrasubiect, tema impune tonalitatea şi caracterul lucrării (dramatic, epic, liric, meditativ etc). Enunţată de una dintre voci, ea va fi preluată pe rând de toate celelalte (voci), prin procedeul imitaţiei stricte, sau libere. Prelurarea imitatorie se numeşte Răspuns + Contrarăspuns, Expoziţia încheindu-se atunci când toate vocile au preluat Subiectul (numărul de voci pentru care este compusă Fuga este menţionat chiar în titlu - Fuga ia 2, 3 sau 4 voci).

2) **Marele Divertisment (Evoluţia)** este secţiunea în care compozitorul prelucrează materialul tematic pe un plan tonal instabil. Aici sunt prelucrate fragmente de Subiect şi Contrasubiect, prin procedee cum ar fi: imitaţia strictă şi liberă, modificarea intervalelor - prin mărire sau micşorare, reluarea inversată sau recurentă, augmentarea sau diminuarea duratelor. Un rol foarte important îl au -în această secţiune- modulaţiile, fapt ce-i conferă culoare şi mobilitate.

3) **Repriza (încheierea)** reprezintă - în cele mai multe cazuri o culminaţie expresivă si dinamică, fiind o reluare variată a Expoziţiei şi concentrată - în acelaşi timp. Subiectul şi Răspunsul se succed la intervale de timp foarte scurte, în "Stretto", după care urmează cadenţa finală (cadenţa perfectă Dominanta - Tonica).

- În "Clavecinul bine temperat" şi "Arta fugii" Bach instaurează, tonalitatea, ca principiu. Uimitor aici este faptul că fugile sale sunt modele de rigoare (prin păstrarea cadrului general adecvat), lăsând câmp liber fanteziei creatoare, în acelaşi timp, şi că muzica lui Bach conferă sufletului omenesc (fie el auditor sau interpret) acel echilibru de neatins, după care tânjeşte fiinţa umană.
- Arta fugii (Die Kunst der Fuge), opera monumentală, asemănătoare - prin măreţie -catedralelor gotice, este ultima lucrare ciclică a lui Bach, în care autorul dovedeşte o uluitoare cuprindere în ştiinţa contrapunctică şi o inegalabilă bogăţie a creativităţii sale.
- Alcătuită din 15 fugi si 4 canoane, având toate aceeaşi temă prezentată - fie direct, fie în răsturnare sau în recureniţă, Bach oferă - prin Arta fugii - o genială operă de ştiinţă şi artă către

---

[2] *Baroc, conform DEX, stil artistic caracterizat prin cultivarea formelor grandioase, prin libertatea formelor si bogăţia ornamentaţiei; stil caracterizat printr-o mare libertate şi fantezie de exprimare. In educaţia lui I.P. Culianu, o contribuţie cu totul aparte a avut-o studiul pianului, care — prin accesul la acest limbaj specific, cel muzical, - i-a deschis un întreg univers, îmbogăţindu-i orizontul cunoaşterii. Casa maternă din strada Sf Athanasie, acea "geografie a certitudinii", după care a tânjit in exilul său, a fost deseori însufleţită de seratele muzicale unde se cânta vocal si instrumental (pian şi uneori vioară), serate iniţiate de prietenul de familie, muzicianul George Pascu - profesorul şi mentorul nostru. Ulterior, în perioada studenţiei, o influenţă benefica asupra tânărului Culianu a avut-o profesorul George Bălan, prin conferinţele sale de la Ateneul Român

posteritate. Gloria lucrării începe abia în sec.XX (după 1924), când, diferitele ansambluri camerale au contribuit la răspândirea acestei "creaţii fără egal" a genului bachian (conform Pablo Casals).

- Prin lucrările sale "Clavecinul bine temperat" şi "Arta fugii", Bach a fundamentat ştiinţific şi expresiv principiile de structurare ale formei de fugă, demonstrând, prin modele neegalate până astăzi, perspectivele şi potenţialul inepuizabil al Fugii.
- Revenind la I.P. Culianu, în eseul său "Arta fugii" aflăm că aceasta "este o artă inventată de un ordin monahal buddhist, ca şi karate-ul sau judo". După o explicare a celor două arte marţiale, autorul revine asupra acestei "atât de subtile", arta fugii, care "constă în a-i face pe ceilalţi să creadă că te afli aici, în vreme ce, de fapt, ţi-ai schimbat locul".
- O persoană crede că "îi vorbeşti de la stânga, iar tu îi vorbeşti de la dreapta"(vedem aici, nu numai subtilul "joc al minţii", dar şi aluzia la principiul recurenţei şi / sau al inversării). Ex. "Arta fugii, ca rezultat, iar nu ca proces înseamnă a-i face pe alţii să confunde direcţia în care se află artistul". În acelaşi timp, la Bach, Arta fugii (ca rezultat) este o capodoperă inegalabilă.
- "Cât priveşte tehnica în sine, nimeni nu a reuşit s-o descopere şi să şi-o însuşească în mod corect". La Bach - dimpotrivă- această artă a fost însuşită perfect.
- Atribuind artiştilor însuşiri cu totul speciale, Culianu nu ezita s-o eticheteze ca fiind "subtilă, neproducând nici o transformare în lume" (observăm aici ironia şi tenta de pesimism foarte discret nuanţat de către I.P. Culianu).
- În acelaşi timp, în muzică, arta contrapunctică a Fugii creează o obsesie, prin "insistenţă, prin recurenţă, prin acea revenire nesfârşită, care atinge adâncurile ultime ale fiinţei, provocându-i o desfătare de neîndurat aproape" (Emil Cioran).
- Muzica lui Bach ne dă o senzaţie grandioasă de ascensiune spre ceruri... în vibraţia ei este atâta transcendentă, încât putem spune că muzica este emanaţia ultimă a universului, precum Dumnezeu este emanaţia ultimă a muzicii.

BIBLIOGRAFIE

- Antohi, Sorin (coordonator) - "Ioan Petru Culianu - Omul şi opera", Ed. Polirom, Iaşi, 2003.
- Bomher, Noemi - "Visul Ucenicului", studiu la "Omagiu pentru Gavril Istrate, Academia Română.
- Caillois, Roger - "De la feerie la science-fiction", Revista "Secolul XX", nr.4/1973.
- Ciupercă, Livia - "I.P. Culianu - Univers epic", volumul Colectiv, Ed. T. Iaşi, 2002.
- Culianu, Ioan Petru - "Pergamentul diafan" Ed. Nemira, Bucureşti, 1993.
- Eliade, Mircea - Culianu, I.P. - Dicţionar al religiilor, Ed. Humanitas, Bucureşti 1993.
- Gavriluţă, Nicu (coordonator) - "Ioan Petru Culianu - Memorie şi Interpretare", Ed. T. Iaşi, 2002
- Ivanovici, Victor - "Fantasticul, un gen literar, sau o categorie estetică", Revista "Secolul XX",nr.4/1973.
- Tănase, Virgil - "Glose moderne pe o tema veche", Revista "Secolul XX", nr.4/1973.
- Sava, Iosif - Vartolomei, Luminiţa - "Dicţionar de muzica", Ed. Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1979.
- Ştefanescu, Ioana - Istoria muzicii universale, volumul I "De la Orfeu la Bach", Ed. Fundaţiei Culturale Române Bucureşti, 1993.

FORMAȚIA DE CVARTET DE COARDE

aspecte generale

prof. Elena Dorobanțu
Colegiul Național de Artă "Octav Băncilă"

Argument

Mi-am propus abordarea teoretică a problematicii Cvartetului de coarde, în urma activității desfăşurată ca profesor de muzică de cameră în liceu.

Personal am activat ca membru în formații de TRIO; de coarde „Pro Muzica" şi TRIO cu clarinet şi pian „I. Mica"; dar, am ales spre studiu această temă, deoarece consider Cvartet de coarde formația definitorie şi complexă pentru ansamblul cameral. Alcătuit din 4 instrumente (violina I, violina II, violă şi violoncel) cvartetul de coarde stă la baza alcătuirii orchestrei de cameră ca formație de sine stătătoare, sau a compartimentului din cadrul ansamblului simfonic, fiind numită *„acea orchestră în miniatură"*.

Din punct de vedere al repertoriului; pentru cvartetul de coarde există un material vast şi variat stilistic, în literatura muzicală universală şi autohtonă.

Formația de Cvartet de Coarde este un organism de interpretare ideal, în cadrul căruia, intelectul, afectele, puterea de comunicare colaborează în vederea realizării unei interpretări perfecte a operei de artă, conturând toate amănuntele lucrării. Având mereu imaginea acelei perfecțiuni spre care se tinde, Cvartetul de coarde îmbină armonios elementele diverse pentru a exprima muzica interpretată.

Liniile directoare ale unei bune pregătiri a formațiilor de Cvartet de coarde constau în acordarea atenției cuvenite a tuturor detaliilor, iar neglijarea unor elemente în aparență secundare, ar avea repercursiuni negative asupra rezultatelor dorite.

Astfel, după ce s-a obținut realizarea aspectelor pur tehnice (pulsația ritmică, dozajul şi calitatea sonoră dorită) se poate trece la cristalizarea artistică de contopire intuitivă a fiecărei voci, integrate organic în expresia dominantă proprie Cvartetului de coarde. Aceasta presupune o muncă minuțioasă, în detaliu: dozajul sonor, construirea arhitectonică a unei secțiuni (ex.:expoziția sau dezvoltarea de sonată) reliefarea planurilor armonice a vocilor contrapunctice, care pot să pună în lumină sensurile lucrării.

O problemă deosebită, care pretinde fiecărei formații competență profesională este aceea a trăsăturilor de arcuş.

Trăsătura de arcuş imprimă claritate frazării, reflectă de fapt concepția estetică unitară, solidaritatea şi sincronismul psihic al formației. Aşadar, trăsătura de arcuş nu este un scop în sine, ci un mijloc important de rezolvare a problemelor de interpretare în concepția modernă a practicii de cvartet.

De asemenea nu trebuie neglijate nici problemele doar în aparență minore a poziției corpului, mimica feței, ținuta generală de mişcare scenică. Aceste aspecte menționate, studiate de-a lungul activității de către multe formații celebre de cameră din trecut şi prezent, reflectă în ultimă instanță maturitatea artistică a oricărei formații camerale. Abia după toate acestea, începe munca adevărată, finisajul îndelungat, la capătul căruia muzica poate fi împărtăşită publicului ascultător.

Locul însemnat pe care Muzica de cameră şi îndeosebi Cvartetul de coarde îl ocupă în viața artistică din țara noastră, apariția a numeroase noi formații camerale în mai toate oraşele şi nu în ultimul rând, practica muzicii de cameră în Licee de muzică şi Conservatoare, îndreptățeşte pe deplin alegerea acestei teme spre studiu.

Constituirea unei formații de cvartet este o activitate sintetică ce presupune de la început o selectare atentă a elementelor componente, obligate să parcurgă o colaborare comună, o dezvoltare paralelă şi pe cât posibil de aceeaşi intensitate a conştiinței estetice.

Alcătuirea unui Cvartet de Coarde presupune o soluție pe mai multe planuri şi după mai multe criterii, încât cei 4 instrumentişti să simtă nevoia creşterii continue a nivelului profesional, tehnic şi artistic, spre a fi capabili să exprime o mare varietate de sentimente şi concepții conținute în operele de artă.

Este cu neputință de obținut echilibrul ideal într-un cvartet de coarde, fără ca fiecare membru să aducă o contribuție egală şi să se împace într-o înțelegere superioară, ceea ce ne obligă să ținem seama chiar din faza de selecție.

Astfel studierea aprofundată a problemelor psiho-fiziologice, paralel cu studiul sistematic al instrumentelor respective, devin o necesitate stringentă.

Studierea acestei probleme în cadrul formațiilor camerale este cu atât mai importantă cu cât reprezintă o aplicare pedagogică modernă a problemei psiho-fiziologice la nivel de grup. Fiecare profesor îndrumător va fi confruntat mereu cu aceste probleme în vederea pregătirii viitorilor artişti: membrii componenți ai formațiilor camerale.

În faza de selectare se vor analiza condițiile fizico-psihice ale viitorilor membrii, înțelegând prin aceasta o bună rezistență fizică de studiu. Ținuta şi deci perspectiva dezvoltării armonioase a corpului, prezența unei atenții distributive, capacitatea de memorizare uşoară şi bineînțeles un anumit grad de similitudine temperamentale între colaboratori. Atenția, gândirea, memoria şi imaginația, voința, deprinderile, coeficienți multipli ai personalității sunt elemente esențiale în evoluția viitorilor interpreți.

Rezistența fizică, utilizarea rațională a energiei individuale, sunt urmărite azi în mod ştiințific pretutindeni unde se doreşte atingerea unui țel superior.

În cazul de față avem de-a face cu 4 individualități, cu 4 caractere diferite, 4 aptitudini şi în general cu 4 posibilități distincte. Singurele puncte comune între ele sunt bagajul artistic şi intenția de a face muzică superioară.

Armonia conlucrării şi unitatea ce se urmăreşte fac necesară o bună cunoaştere reciprocă între membrii, prietenie chiar, ceea ce contribuie la obținerea unui sincronism psihic – condiție primordială a fuziunii de grup.

Execuția în comun trebuie pregătită prin discutarea amănunțită în colectiv a lucrărilor prin înțelegerea lor unitară şi deci aflarea unei concepții comune a interpretării. Discutarea va fi precedată de fiecare dată, de studiul individual al ştimei şi al partiturii integrale, ca abia apoi să se treacă la repetițiile propriu-zise în formație.

Vom observa la început realizări de niveluri diferite din partea instrumentiştilor; la unii fiind mai accentuată concentrarea, la alții atenția distributivă.

Aducerea celor 4 interpreți la un nivel cât mai apropiat reclamă exercițiu răbdător şi îndelungat. Gândirea logică prezintă şi ea diferite gradații, după inteligența fiecăruia dintre membrii formației. Motivele şi sentimentele diferențiază categoric pe artişti din punct de vedere al orientării şi valorii lor. Voința este principalul creator esențial al omului care îi înalță ființa deasupra haosului înconjurător al hazardului. Voința fiecărui individ variază simțitor de la unul la altul în funcție de valoarea scopurilor propuse şi de capacitatea de efort voluntar ca şi de diversitatea deprinderilor şi experiențelor condiționate de modul de viață, ambianța socială.

În concluzie, dezvoltarea comportamentului psihic, sădeşte numeroase aspecte, trăsături sau însuşiri particulare care influențează atitudinea interpretului față de muzică, chiar în cursul execuției ei.

În procesul de selectare a tinerilor pentru formații camerale trebuie să se țină seama şi de temperamentul individual al viitorilor colaboratori. Educarea temperamentului este o problemă dintre cele mai complicate.

Rezistența nervoasă normală este un factor dintre cele mai importante pentru apariția scenică, atitudinea în fața publicului a artistului căruia i se cere să reziste la o mulțime de solicitări (lumină, lapsusuri posibile, zgomotele sălii şi alte amănunte neprevăzute) care pot să constituie momente derutante pentru interpretul nepregătit să le facă față.

Emoția – starea psihică necesară creației interpretului, trăiri interioare, sufleteşti, a procesului de redare a operei, reprezintă un aspect important al oricărei activități artistice. Această stare este de fapt ideală fiecărui artist în măsură să convingă şi să transmită emoții publicului.

Există şi situații când manifestările emotive sunt necontrolate rațional, ale cărei exagerări declanşează procese fiziologice negative. Orice interpretare are nevoie de o anumită stare emotivă creatoare. Avem de a face cu o atitudine pozitivă față de emoții şi rolul lor în viața psihică a artiştilor-interpreți.

Un alt aspect ar fi lămurirea noțiunii de aptitudine necesară activității artistice.

În noțiunea de aptitudine se află implicată funcționalitatea, acțiunile psihice ridicate la un nivel superior şi eficient modul de organizare al operațiilor şi proceselor psihice. Într-o formație de cvartet cei ce dispun de asemenea aptitudini pot să îmbine operațiile de observație (la prima citire în afara notelor, nuanțe şi alte detalii) cu cele ale intuiției (de frazare) ale memoriei (redarea fluentă a piesei) ale gândirii (autocontrolul general a execuției, manieră, stăpânire de sine).

Aptitudinile generale înglobează spiritul de observație, fantezia creatoare şi memoria. Ele pot fi sporite şi aprofundate, cizelate prin cultura generală, prin îmbogățirea continuă a personalității, colorând capacitatea de înțelegere şi redare a operelor. Această personalitate multilaterală a artistului – interpret, asigură forța sa de comunicare şi puterea de a transmite emoția publicului.

Analizând aceste aspecte ale interpretului care face parte dintr-un Cvartet de Coarde, se remarcă complexitatea activității sale alături de un univers moral solid, demn.

Formația care are o conduită demnă disciplinată se va bucura de simpatia şi aprecierea unanimă a publicului. Iată de ce are o atât de mare importanță apariția scenică, felul cum este salutat auditorul, cum i se mulțumeşte la sfârşitul concertului, pentru aplauze. O etică a comportamentului este obligatorie fiindcă ea defineşte vizual pe artist, cultura şi civitatea lui, ținuta firească şi degajată.

În concluzie

Deoarece domeniul cameral face parte integrantă, deci învățământul de specialitate, începând cu liceele de muzică am încercat să lămurim unele probleme generale de orientare spre studiul cvartetului de coarde. Membrilor formațiilor de muzică de cameră li se cere o pregătire deosebită, ei având roluri artistice în interpretarea operei de artă, fiind în mod egal, răspunzând de tălmăcirea ei. Este firesc ca fiecare formație să-şi definească un profil propriu. Arta camerală este pe lângă aspectul ei tehnic şi profesional o chemare, ba chiar un destin. Aş încheia prin citatul violonistului Iosif Ioachim care a afirmat că „interpretul care nu stăpâneşte o vastă cultură nu dispune de priceperea de a simți fierbinte muzica compozițională pentru ca elementul tehnic şi cel spiritual să formeze un întreg firesc" – legătură ce se numeşte pasiunea pentru muzică – fără de care, nu se pot naşte formații de cvartet, care să rămână în memoria oamenilor.

Bibliografie

1. **Berger, Wilheln Georg** – „Ghid pentru muzica instrumentală de cameră", Editura muzicală a Uniunii compozitorilor, Bucureşti, 1974
2. **Bughici Dumitru** – „Dicționar de forme şi genuri muzicale", Editura muzicală a Uniunii compozitorilor, Bucureşti, 1974
3. **Hamza, George** – „Contribuții la interpretarea cvartetului de coarde", Bucureşti, 1977
4. **Chailley, Jacques** – „40.000 de ani de muzică", Editura muzicală a Uniunii compozitorilor, Bucureşti, 1967
5. **Kramarz, Joachim** - Das Streichquartett, Karl Heirvich – „Noseler Verlag", Zurich, 1961
6. **Sbârcea, George** – „Oraşele muzicii", vol. I, II, Editura muzicală a Uniunii compozitorilor, Buc, 1973
7. **Seashare, Carl** – „Psychology of Music", Mc Grow – Hill Book, New York, 1988

ASPECTE ALE MULTIVOCALITĂȚII ÎN CREAȚIA MUZICALĂ A LUI ZENO VANCEA

Profesor Luminița Duțică
Colegiul Național de Artă "Octav Băncilă"

Personalitatea complexă a lui Zeno Vancea s-a impus în spațiul culturii muzicale româneşti prin dimensiunea creatorului prolific, deschis celor mai importante orientări şi tendințe componistice din prima jumătate a secolului XX, sub egida idealului de sincronizare şi implementare a ethosului specific românesc într-o viziune integratoare, emblematică din punct de vedere estetic şi stilistic.

Abordând creația lui Zeno Vancea, vom identifica impactul substanțial şi direct al tradiției componistice germane prin adeziunea la scriitura contrapunctică, admirația pentru tehnicile de compoziție de tip neobaroc şi neoclasic, cu afinități mărturisite pentru şcoala lui Max Reger, despre care compozitorul afirma că era „intens îmbibată de cromatism"[3]. Consecința imediată a considerațiilor de mai sus se reflectă în una din trăsăturile dominante ale componisticii lui Zeno Vancea constând în predilecția pentru conducerea lineară a vocilor şi organizarea liberă a totalului cromatic, tangentă principiului de serializare a materialului sonor iar din punct de vedere stilistic, apropierea de conceptul polifonic dezvoltat în epocă de Paul Hindemith[4].

Dacă am recurge la o sintagmă generică, deplin definitorie, pentru viziunea componistică a lui Zeno Vancea, aceasta ar fi **constructivismul**. Într-un studiu de referință al muzicologului Gheorghe Firca, constructivismul este asociat unei tendințe aflate în plină expansiune în deceniul al 3-lea al secolului XX. „Astfel – afirmă autorul – expresionismul şi cubismul în pictură şi conturarea primelor tendințe încă mai accentuat constructiviste ale abstracționismului şi suprarealismului, mişcarea <<dada>> şi lettrismul în literatură, tehnica inovatoare a colajului în cinematografie şi, desigur, serialismul /.../ în muzică"[5] indică un ansamblu de factori concentrați pe această direcție.

Dar demersul constructivist (eliminând orice nuanță peiorativă a termenului) este conex altor tendințe importante ale epocii, dintre care **neoclasicismul** şi **expresionismul** se detaşează ca fundamentale.

Care ar fi, în esență, caracteristicile acestui concept componistic?

În primul rând, **reconsiderarea şi revitalizarea formelor baroce sau clasice** precum: fuga, preludiul polifonic, invențiunea, toccata, suita, formele concertante – structuri arhitectonice active în cadrul opțiunilor stilistice ale compozitorilor români din prima jumătate a secolului XX.

În al doilea rând – consecință a primului aspect -, **linearizarea textului multivocal**, direcție în care Zeno Vancea excelează, demonstrând o tehnică polifonică prin care se apropie de creatorii din sfera germanică.

Evidențierea predilecției pentru polifonie angajează noi considerații pe linia dimensiunii de bază ce conferă multivocalității, astfel concretizate, substanță şi identitate: **melodia**.

Racordul cu melodica de factură modal-folclorică se detaşează ca principal furnizor de structuri tematice, fenomenul fiind important prin aria de manifestare a inovațiilor ce survin în planul gândirii armonice, a organizărilor metro-ritmice şi a coloristicii instrumentale.

Fie în ipostaza citatului, fie în versiunea originală a temei elaborate – după principiul enescian – „în caracter popular românesc", tematica vizată în mod expres în această perioadă indică o vehiculare a fondului modal diatonic şi cromatic, deopotrivă.

Din această perspectivă, trebuie consemnate modelele componistice venite pe filiera Stravinski-Bartók- Enescu, ascendențe stilistice tot mai conştient asimilate de o serie notabilă a compozitorilor

---

[3] Zeno Vancea – Despre polifonie, în rev. Muzica, Bucureşti, Editura Muzicală, nr. 6/1966, p. 4.

[4] După cum afirmă Horia Şurianu: „Creația compozitorului Zeno Vancea (...) porneşte dinainte de Renaştere, se şlefuieşte în tradiționala şcoală vieneză, se perfecționează alături de neo-clasicism şi trăieşte, se dezvoltă şi se afirmă ajungând la maturitate prin explorarea coordonatelor melodiei şi utilizarea tehnicii contrapunctice". Horia Şurianu – Considerații privind concepția componistică a lui Zeno Vancea cu referire la raportul intuiție-rațiune în Sonata pentru orgă şi orchestră de coarde, rev. Muzica, nr. 8/1980, p. 15.

[5] Gheorghe Firca – Excurs stilistic în opera lui Zeno Vancea, Bucureşti, Studii şi Cercetări de Istoria Artei, seria Teatru, Muzică, Cinematografie, Tom. 18, nr.2, 1971, p. 212.

români dintre care, alături de Zeno Vancea, ar trebui să-i menționăm pe Mihail Jora, Sabin Drăgoi, Mihail Andricu, Marțian Negrea, Filip Lazăr, Marcel Mihalovici, Paul Constantinescu, Theodor Rogalski şi Constantin Silvestri.

În general, modernitatea scriiturii implică multivocalitatea sub aspectul condiționării verticalului de către orizontal, multe dintre partiturile româneşti, aparținând compozitorilor menționați anterior, vehiculând principii de polivalență funcțională derivate tocmai din mobilitatea treptelor şi policentrismul sistemului cadențial-melodic.

Modalul, perceput drept cauzalitate primordială, se reflectă şi în maniera de organizare a timpului muzical, conceptul ritmic delimitându-se ca o constantă de limbaj în muzica românească a epocii.

Dincolo de specificitatea ritmicii de factură populară care include sistemele giusto-silabic sau parlando rubato, ritmica vie, percutantă se asociază în plan multivocal organizărilor ostinato-armonice.

Tot în cadrul referințelor cu privire la temporalitate trebuie menționate tendințele de desimetrizare şi eterogenizare ale cronologiei globale prin procedee de polimetrie orizontală ce implică deseori pulsații diferite.

Ceea ce-l individualizează pe Zeno Vancea în peisajul componisticii româneşti se concretizează prin adoptarea şi adaptarea gândirii seriale în spiritul vehiculării libere a conceptului inclus unei gândiri celular-motivice de factură intens cromatică.

Un studiu atent al tematicii sale va releva organizări cu extensie integral-cromatică sau expunerea unor tronsoane parțiale din totalul cromatic tratate serial sau non-serial, dar ceea ce este mai important constă în funcția generativă a temei, văzută ca principal furnizor al tuturor derivărilor, segmentărilor, prelucrărilor şi combinațiilor. De altfel, această modalitate predilectă a deducerii întregului material sonor dintr-o temă unică reprezintă nu doar adeziunea compozitorului la o gândire de tip modal-serial ci şi principalul factor determinant al dramaturgiei sonore.

Ipostazele particulare ale constructivismului muzical descrise până în prezent favorizează desprinderea unei trăsături cu înalt grad de generalitate pentru viziunea componistică a lui Zeno Vancea: **rigoarea**. Ea se manifestă atât în planul detaliului sau al microstructurii (după cum am văzut în elaborarea celular-motivică a temelor) cât şi în planul întregului sau al macrostructurii. De aceea, Zeno Vancea pledează prin întreaga sa creație pentru forme riguros articulate, polifonia deținând ponderea maximă în raport cu celelalte ipostaze ale sintaxei sonore.

Sistematizarea fenomenului multivocal a relevat bogăția şi complexitatea stratificărilor. În context, am tratat pe larg două categorii fundamentale:

1. Tipologiile polifonice de tip eterogen, non-imitativ;
2. Tipologiile polifonice omogene, de tip imitativ.

1. TIPOLOGII POLIFONICE DE TIP ETEROGEN, NON-IMITATIV

1.1. STRUCTURI OSTINATO

În prima categorie am inclus fenomenul **ostinato**, dezvoltat pe diferite niveluri de complexitate ritmico-armonică, dimensiunea verticală înregistrând frecvent densități cuprinse între două şi şase straturi simultane.

Motivat prin funcția de **contrast** instituită în planul dramaturgiei globale, fenomenul ostinato deține semnificații contextuale pe care le-am identificat în trei ipostaze principale: ostinato de **caracter** (vezi *Alla marcia* din lucrarea *Triptic simfonic*), ostinato de **fundal**, slujind ca suport unor evoluții polifonice imitative (vezi *Priculiciul*, partea a IV-a) şi ostinato de **sine-stătător**, postură cu valoare generativă primordială, prin care este susținută uneori autonomia multivocală a unor întregi secțiuni (vezi *Triptic simfonic*, partea I, *Preambolo*).

Relevarea nivelurilor de complexitate a impus analiza straturilor constitutive din perspectiva raporturilor stabilite între structurile izoritmice (izocrone sau policrone) şi poliritmice, constantele metrice şi variabilele polimetrice, fenomenele de aglomerare şi rarefiere, entitățile celular-motivice şi structurile tematice-matcă etc. (Ex. 1[6]).

Din analizele noastre rezultă că stadiul maxim de complexitate la care ajunge fenomenul ostinato în creația lui Zeno Vancea atinge şase niveluri de structurare verticale. Rămânând în sfera lucrării citate anterior, vom sublinia faptul că întreaga secțiune **B** din partea I se bazează pe evoluția de tip ostinato, în

[6] Toate exemplele muzicale şi schemele se află în Anexă.

care strofa **b**[7] se detaşează ca entitate polistratificată ce asigură din punct de vedere dramaturgic autonomia multivocală a întregii secțiuni, fapt ce imprimă fenomenului valoare generativă primordială în contextul dat.

Descompunerea în straturi relevă următoarele niveluri de complexitate:

NIVEL 1 – densitate maximă, ritm izocron, la nivelul pulsației primare de optime (harpă); punctare intermitentă la flaut pe timpii accen-tuați;

NIVEL 2 – intervenție cumulativă pe ritmul izocron, constituind un strat al **catenei sincopale** (pian, portativul superior);

NIVEL 3 – oscilație cromatică descendentă, pe unitate-etalon cumulată, ternară, cu structura de pătrime cu punct (corn II, pian - portativul inferior, violă, contrabas);

NIVEL 4 – continuum tip **pedală** (corni I, II + violina II);

NIVEL 5 – oscilație diatonică la secundă mică ascendentă, tip *tremolo*, pe unitate-etalon cumulată, cu structura de doime cu punct (violina I);

NIVEL 6 – grup percuție neacordabil, subordonat ritmic celorlalte niveluri.

Trebuie făcută sublinierea că oboiul delimitează un strat particular, cu profil accentuat tematic, configurând din punct de vedere ritmic nivelul **catenei sincopale**, dublat analogic în portativul superior al pianului. În consecință, **nivelul II** (oboi + pian/portativul superior) reprezintă stratul de prim plan, impunându-se cel mai vehement în ansamblul acestui ostinato complex.

1.2. STRUCTURI PARAFONICE (TEHNICA MIXTURALĂ)

Structurile parafonice sau tehnica **mixturală** ocupă, de asemenea, un loc important în cadrul polifoniei eterogene, non-imitative.

Reactivând vechile procedee de scriitură ale **organum**-ului, **gymel**-ului sau **faux-bourdon**-ului, Zeno Vancea recurge uneori la folosirea structurilor paralele de cvarte, cvinte şi octave, iar, alteori, la mixturile de terțe, sexte şi trisonuri majore sau minore. Există însă şi situații (mai reduse ca frecvență) când mixturile contrapunctice implică structuri geometrice, de tipul cvartacordurilor.

În partea a II-a a *Concertului pentru orchestră de cameră*, compozitorul dezvoltă un contrapunct liber, mixtural, pe structuri corelate de cvarte, cvinte şi octave paralele, edificând un *organum* în cel mai adevărat sens al cuvântului (Ex. 2).

Uneori mixturile contrapunctice implică structuri de tip geometric, aşa cum apar, în ipostază de cvartacorduri, bazate pe conexiunea 4p cu 4+, în *Sonata pentru orgă şi orchestră de coarde*, partea a IV-a (Ex.3).

2. TIPOLOGII POLIFONICE DE TIP OMOGEN, IMITATIV

2.1. IPOSTAZE ALE TRAVALIULUI VARIANTIC

Odată cu abordarea tipologiilor polifonice de tip omogen, **imitativ** s-a conturat necesitatea investigării unor ipostaze ale travaliului variantic, motiv pentru care am procedat la prezentarea unor aspecte definitorii ale concepției lui Zeno Vancea cu privire la fenomenele constituirii, derivării şi transformării materialului sonor.

Înainte de a proceda la o sistematizare tipologică a procedeelor şi tehnicilor polifonice utilizate de compozitor, vom prezenta câteva aspecte definitorii ale concepției sale cu privire la fenomenele derivării şi transformării materiei sonore.

După cum vom constata, rigoarea şi meticulozitatea demersului său se reflectă atât în plan intonațional cât şi în cel ritmic.

În viziunea lui Zeno Vancea, amplitudinea tematică se naşte dintr-o subtilă țesătură celular-motivică, juxtapunerea microstructurilor indicând deseori predilecția compozitorului pentru gândirea modal-serială.

Unul dintre cele mai edificatoare exemple în acest sens este tema *Passacagliei* din partea a II-a a *Concertului pentru orchestră de cameră* (Ex. 4).

---

[7] Zeno Vancea – Triptic simfonic (1958), Bucureşti, Editura Muzicală, 1960, pp. 19-20.

După cum putem observa, entitățile motivice conjugate în cadrul acestei teme se pliază, în esență, pe două structuri pentacordice omonime, cu finala pe **re**. Acestea sunt: **re – mi – fa diez - sol – la** (2, 2,1, 2) şi **re – mi bemol - fa becar - sol – la bemol**(1, 2, 2, 1).

Aceste două pentacorduri dau împreună o unitate bimodal-cromatică de cardinal 8, cu o intersecție de 2 sunete (**re, sol**) şi o diferență simetrică de 6 sunete (**mi bemol – mi becar, fa – fa diez, la bemol – la becar**).

Comparând cele două structuri pentacordice, s-ar putea identifica aplicarea principiului scordaturii parțiale, astfel încât pentacordul locric să reprezinte o mutație la semiton descendent față de pentacordul ionic, bineînțeles cu păstrarea elementelor-intersecție: **re**, **sol**.

În spațiul acestor două pentacorduri se vor configura microstructurile celular-motivice, pliate pe următoarele tronsoane conexe:

x_1 = **mi - fa diez - sol - la** (2, 1, 2)

x_{1v} = **re - mi bemol - fa – sol - la bemol** (1, 2, 2,1)

y_1 = **mi - fa – sol - la bemol** (1, 2, 1)

y_{1v1} = **re - mi - fa diez - sol** (2, 2, 1)

y_{1v2} = **re - mi - fa diez - sol diez** (2, 2, 2).

Urmărind articularea concretă a tronsoanelor derivate în cadrul temei, descoperim faptul că semitonul cromatic este evitat prin cromatismul întors iar entitățile celular-motivice juxtapuse sunt exclusiv diatonice. Din acest punct de vedere putem vorbi de o cromatică bimodală, iar consecvența utilizării materialului vizează o gândire de tip serial.

Un argument în plus pentru travaliul variantic de filiație serială îl reprezintă procedeul de **inversare** a temei, aşa cum se prezintă, de exemplu, în cea de-a II-a parte a lucrării analizate (Ex. 5).

În baza aceluiaşi principiu, compozitorul obține amplificări tematice prin juxtapunerea **originalului** cu **inversarea**, prezente ca variante diminuate din punct de vedere ritmic (Ex. 6).

Un alt nivel de complexitate al travaliului polifonic-variantic ce vizează dimensiunea intonațională este **simultaneizarea ipostazelor** şi apropierea lor în *stretto* canonic (**original** cu **inversare** – Ex. 7).

Procedeele transformaționale vizează uneori cu predilecție dimensiunea ritmică. Păstrând ca referință acelaşi ópus, vom releva situația în care tema passacagliei apare **augmentată**, în cadrul unei structuri izoritmice, cu dispunere latent-polifonică, într-o configurație bivocal--unghiulară, încredințată alternativ violoncelului şi contrabasului (Ex. 8).

Dar transformarea temei de passacaglie cunoaşte, în simultaneitate, replica **diminuării ritmice**, încredințată grupului suflătorilor de lemn şi angrenată, de această dată, într-un dinamic ***stretto* canonic**. Contextul este favorabil desprinderii unei concluzii importante cu privire la diferențierea verticală a straturilor polifonice, segmentul la care ne-am referit reprezentând, pe planul temporalității globale, o expresivă şi eficientă conexiune între izoritmic (corzile grave) şi poliritmic, respectiv, complementar-ritmic (suflătorii de lemn).

În corelație cu dimensiunea intonațională şi tehnica polifonic- -imitativă distingem nivelul de complexitate al travaliului variantic situat bivalent, pe axele succesivității şi simultaneității. În context, inversarea, augmentarea, diminuarea, lărgirea, concentrarea, secvențarea, transpoziția, interpolarea etc. vor furniza ipostaze variantice de stadiu celular-motivic, etalate atât în juxtapunere cât şi în suprapunere.

Laborioasele procese transformaționale dezvoltate pe tot parcursul celei de-a doua părți a *Concertului* pot fi urmărite mai bine dacă vom prezenta o coloană paradigmatică a variantelor temei de passacaglie (Ex. 9). În esență, acest tablou sinoptic va releva frecvența procedeelor de augmentare şi diminuare ritmică precum şi a inversării stricte sau libere. Evident că, de la o variantă la alta, se vor putea sesiza diferitele microvariații în plan intervalic sau ritmic.

2.2. IMITAȚIE, STRETTO, CANON

Polifonia imitativă reprezintă o constantă a tehnicii de scriitură şi o dominantă a stratificării multivocale în întreaga creație a lui Zeno Vancea.

Referindu-ne la procedeele de imitație, nu avem intenția de a inventaria multitudinea situațiilor întâlnite ci sublinierea câtorva ipostaze distincte. Unele dintre acestea se referă la travaliul variantic, unde putem constata că materialul supus procesului imitativ vizează nu doar structurile tematice sau motivice originale ci şi variantele lor, supuse transformărilor ritmice şi intonaționale.Tehnica polifonică imitativă dobândeşte maximă relevanță în condițiile în care susține aceste fenomene.

Vom observa în continuare modalitatea prin care procedeul imitației în *stretto*, conjugat cu structura riguroasă a canonului, reprezintă principala sursă generatoare a evenimentelor sonore dezvoltate la nivel de secțiune (Ex. 10).

Fragmentul la care ne referim conține structura unui *stretto* canonic la patru voci, cu formă tripartită: **a b** $\mathbf{a_1}$, monotematic. Prin simetrie, materialul sonor este supus combinațiilor variantice, axate pe **original** şi **inversarea** acestuia.

În baza schemei prezentate (Ex. 11), vom analiza pe scurt procesele caracteristice fiecărei microsecțiuni în parte:

a – microsecțiune cu structură **cruzică**, bazată pe motivul α (x + y + z), reprezentând expunerea integrală a originalului (O); scriitura polifonică conține intrări imitative simetrice, după un timp cu valoarea de pătrime, în ordinea: violină II – violoncel – violină I – violă;

b – microsecțiune cu structură **anacruzică**, bazată pe motivul derivat α_{v1} ($x + y + z_v$), combinat cu inversarea acestuia: α_{v1i} ($x_i + y_i + z_{vi}$); corelând originalul cu inversarea, structura polifonică prezintă, de asemenea, intrări imitative simetrice, după un timp cu valoarea de pătrime, în ordinea: violină II – violină I (pentru α_{v1}) şi violă - violoncel (pentru α_{v1i});

$\mathbf{a_1}$ – microsecțiune corespondentă, având caracter de repriză, implicând prezența motivului α_{v2i} ($y_i + z_i$) şi a originalului, eliptic de celula x; aceleaşi intrări limitative, simetrice urmează însă o ordine similară microsecțiunii **a**, susținând şi în acest plan ideea simetriei dintre perioadele **a** – $\mathbf{a_1}$: violină II – violoncel, violină I – violă.

Următorul exemplu (nr.12) se distinge prin structura materialului expozitiv, supus desfăşurării de tip *fugato*. Concret, este vorba despre un **subiect dublu**, de conexiune motivică, distribuit în *stretto* imitativ, pe cupluri de instrumente, după cum urmează: $\mathbf{S_1}$ (violină II – violoncel), $\mathbf{S_2}$ (violă - violină I). Intrările sunt simetrice, la interval de octavă perfectă.

Ambele capete tematice au structură anacruzică şi etalează o complementaritate de sens melodic: $\mathbf{S_1}$ descendent+ $\mathbf{S_2}$ ascendent. Diferențierea morfologică a celor două subiecte ($\mathbf{S_1}$ = structură arpegial- -descendentă; $\mathbf{S_2}$ = structură scalar-ascendentă) este susținută printr-o configurație ritmică de factură complementară, ce include raporturi simetrice în diviziunea ½ (optime/şaisprezecime).

Multe dintre lucrările lui Zeno Vancea conțin o secțiune distinctă în formă de **fugă**. Dintre acestea amintim: *Sonata pentru orgă şi orchestră de coarde*¸ partea a IV-a; *Concertul pentru orchestră de cameră*, partea a III-a; *Cvartetul de coarde nr. 9*¸ partea a III-a; *Scoarțe*, partea a IV-a.

Apelând la această formă, compozitorul urmează principiile constructive instaurate de tradiție, structurându-şi expoziția după normele prezentării alternative a cuplului S – R, în raportul de simetrie temporală şi intervalică după care, întreaga evoluție se structurează în baza succesiunii reprizelor mediane, ce conțin diferite ipostaze ale travaliului variantic.

În ceea ce priveşte segmentele contrapunctice libere, compozitorul recurge la tehnica derivării tematice, acestea constituindu-se în linii complementare materialului tematic.

Nu este lipsită de interes sublinierea faptului că unele subiecte de fugă dețin o mare extensie temporală, cum este cazul temei de opt măsuri din Ex.13.

La capătul acestui periplu fenomenologic prin creația lui Zeno Vancea avem conştiința valorii unuia dintre marile spirite creatoare ale culturii muzicale româneşti.

Contemporanii compozitorului şi-au exprimat deseori admirația şi prețuirea pentru dăruirea sa artistică, pentru activitatea polivalentă, neobosit desfăşurată de-a lungul întregii vieți. De asemenea, critica muzicală a vremii a definit cu obiectivitate dimensiunea personalității creatoare a maestrului: „Zeno Vancea nu a acceptat circumscrierea în limitele unui semănătorism idilic, dimpotrivă, a inovat, putând fi considerat unul dintre primii expresionişti români şi printre cei dintâi exponenți ai neo-barocului contemporan, în sensul novator al noțiunii. A asimilat creator atât contribuțiile noilor şcoli naționale (Stravinski, Bartók), cât şi creația compozitorilor moderni vienezi (Schönberg, Berg, Webern). În creuzetul personalității sale, Zeno Vancea a <<alchimizat>> cântecul popular românesc, noile mijloace de expresie utilizate la nivel european, oferind propria sa creație originală"[8].

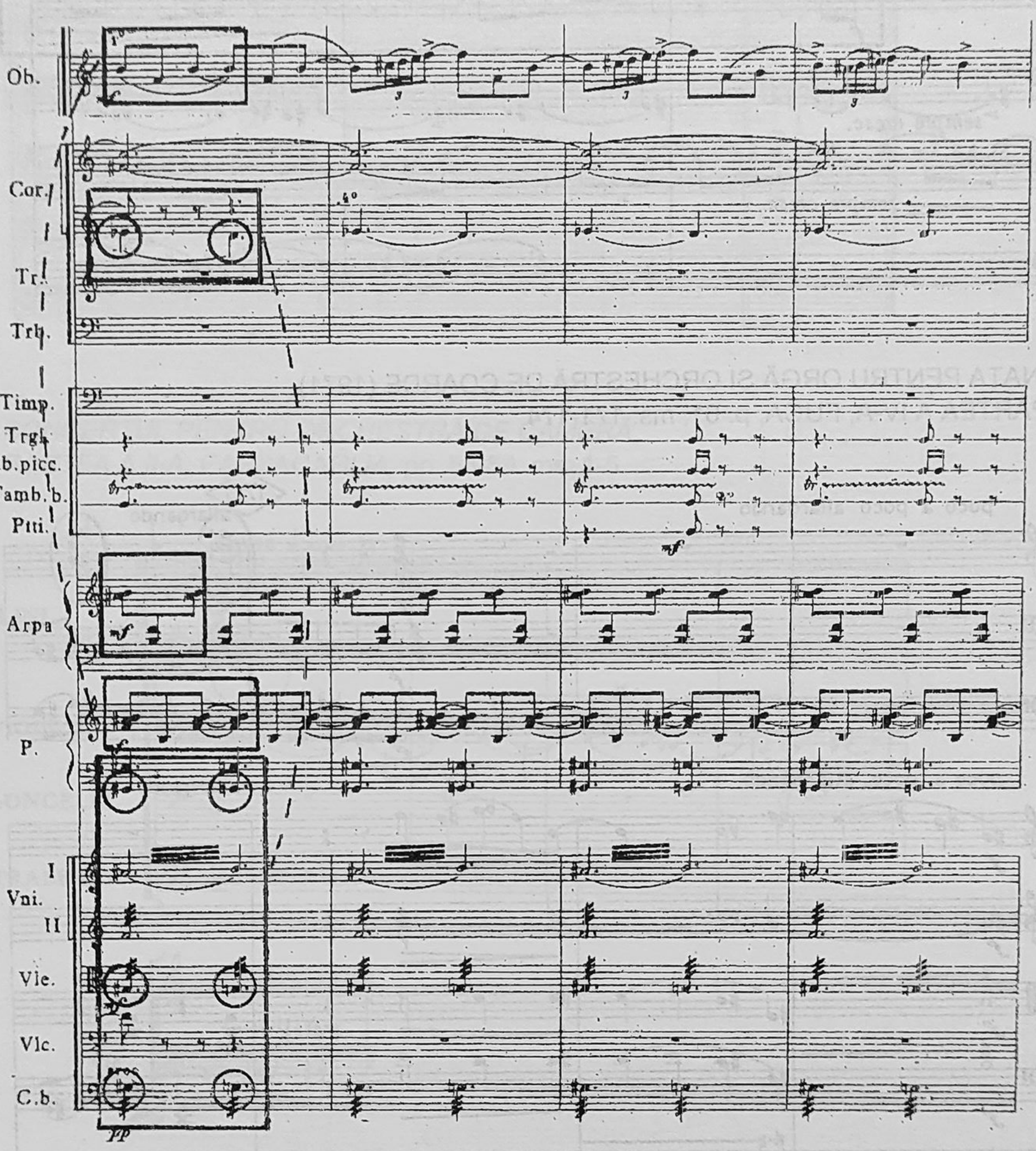
Într-adevăr, „muzica lui Zeno Vancea este o confirmare a faptului că nu poți avea vocația universalității decât pornind de la național, dar că, igorând cuceririle artei universale, există riscul cantonării în sfera provincialismului"[9]. Zeno Vancea a scris o pagină importantă în istoria muzicii româneşti, muzică pe care a slujit-o numai la cotele înalte ale artei europene şi universale.

---

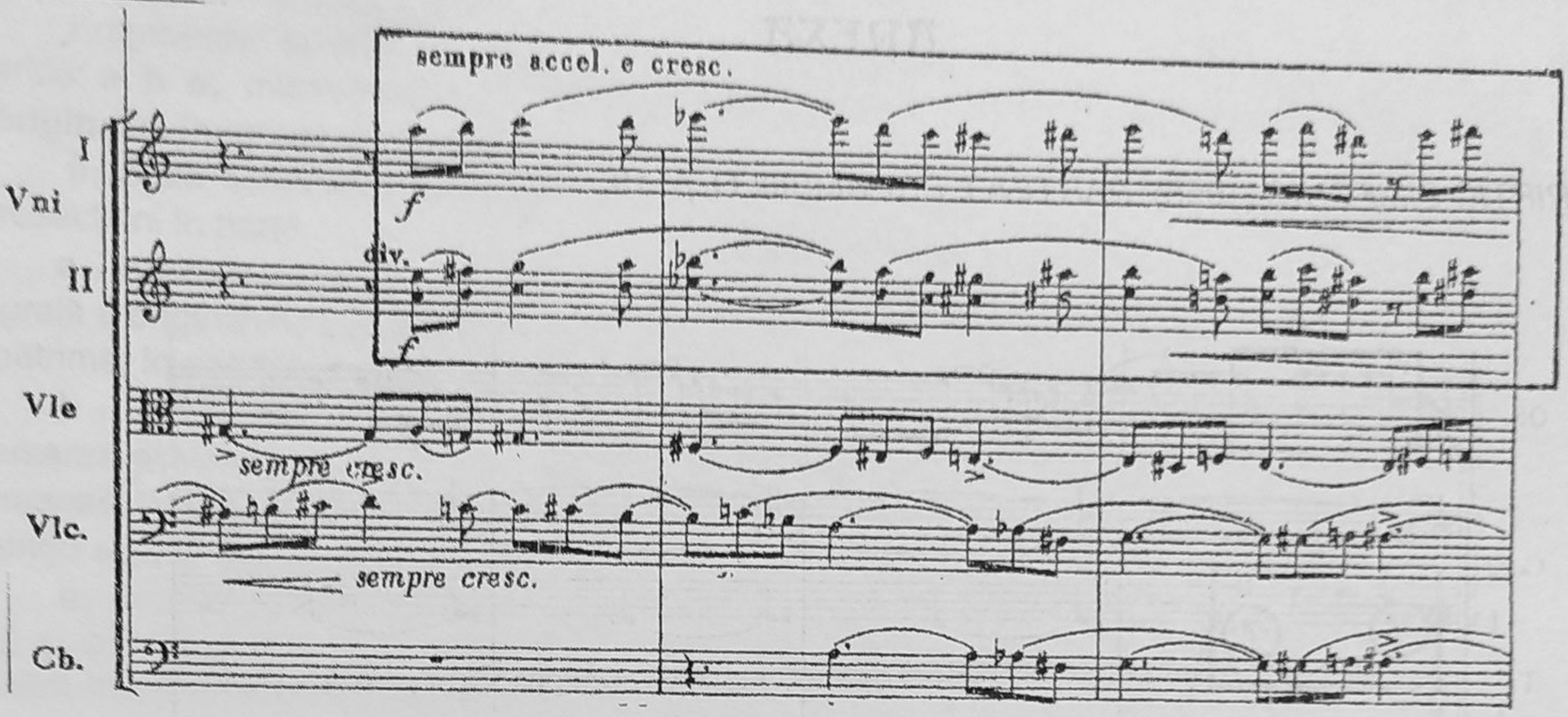
[8] Martha Popovici – Convorbiri cu Zeno Vancea, Bucureşti, Editura Muzicală, 1985, p. 10.
[9] Ibidem.

ANEXA

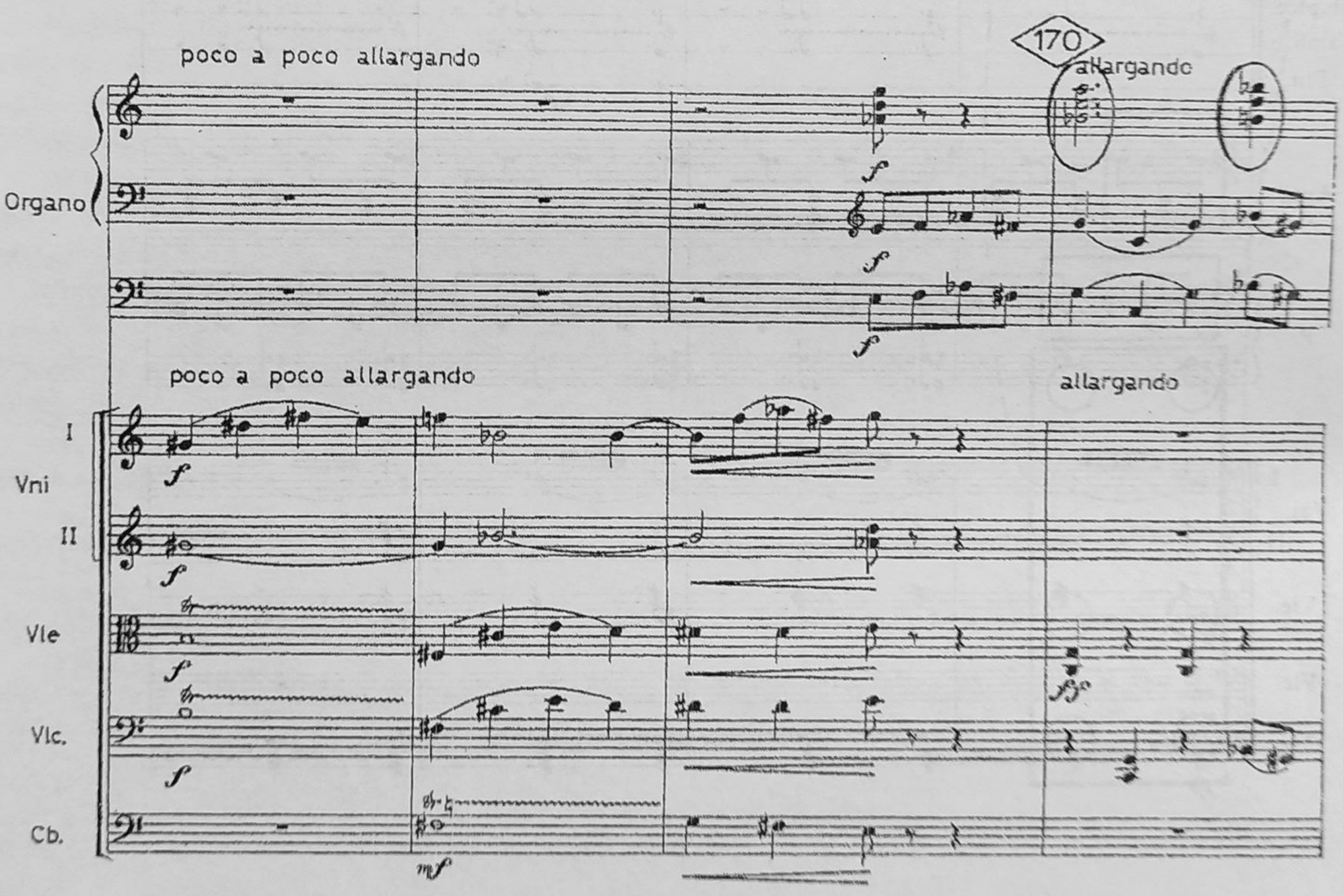
Ex. 1 *TRIPTIC SIMFONIC* (1958), *PARTEA I, PREAMBOLO, p. 19*

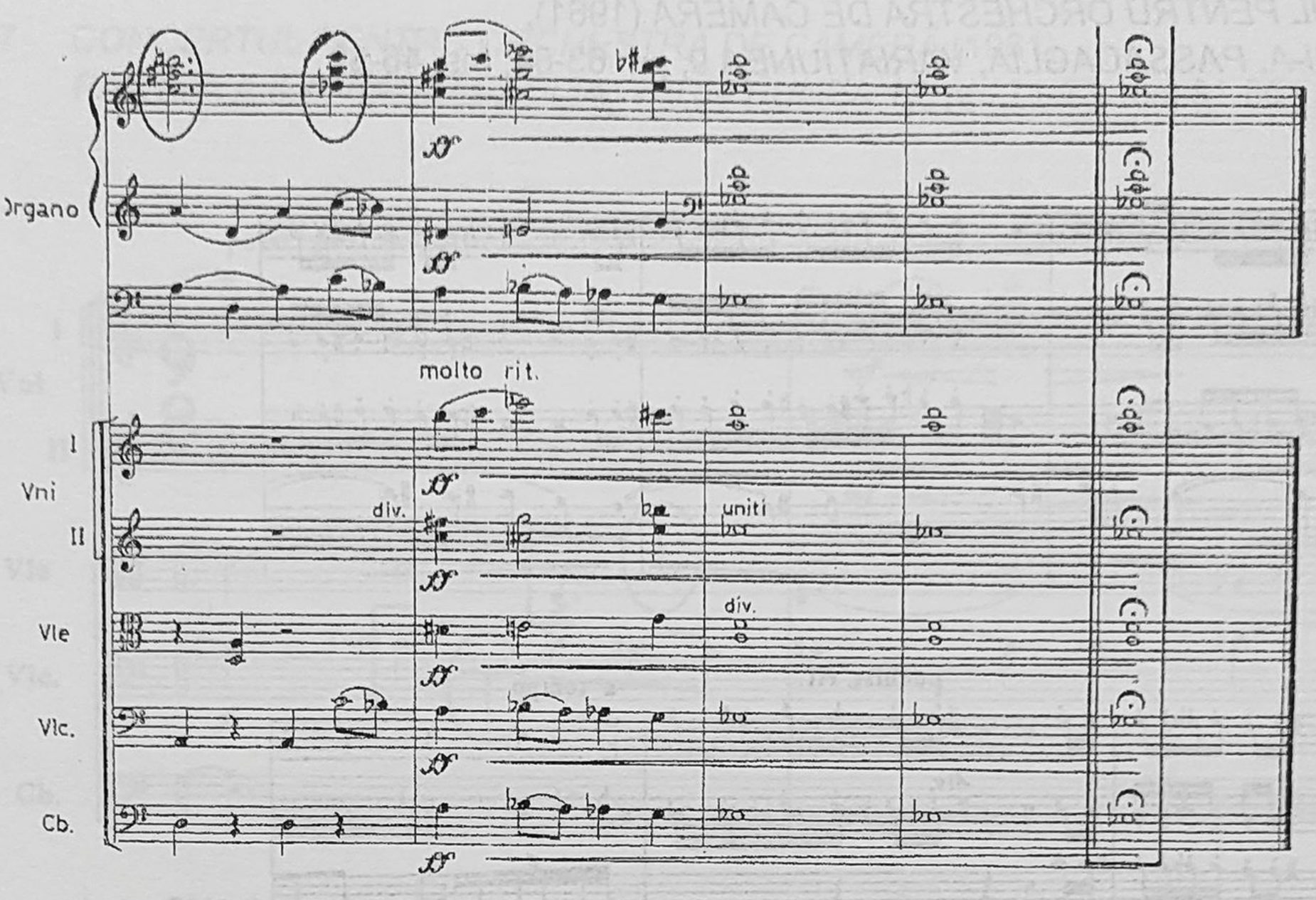


Ex. 2 *CONCERTUL PENTRU ORCHESTRĂ DE CAMERĂ* (1961), *PARTEA A II-A*, p. 73

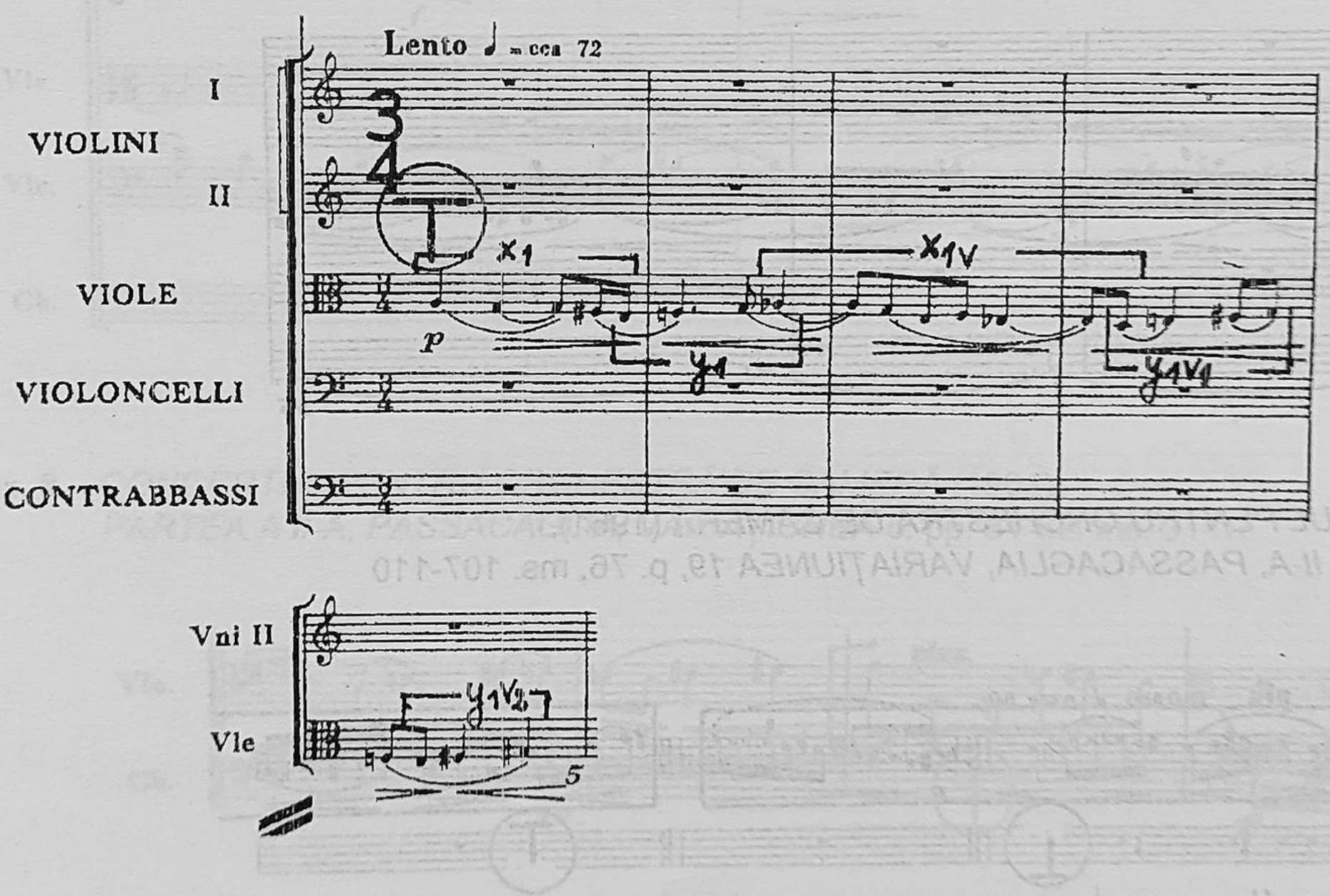


Ex. 3 SONATA PENTRU ORGĂ ŞI ORCHESTRĂ DE COARDE (1971),
PARTEA A IV-A, FUGA, p. 61, ms. 171-174

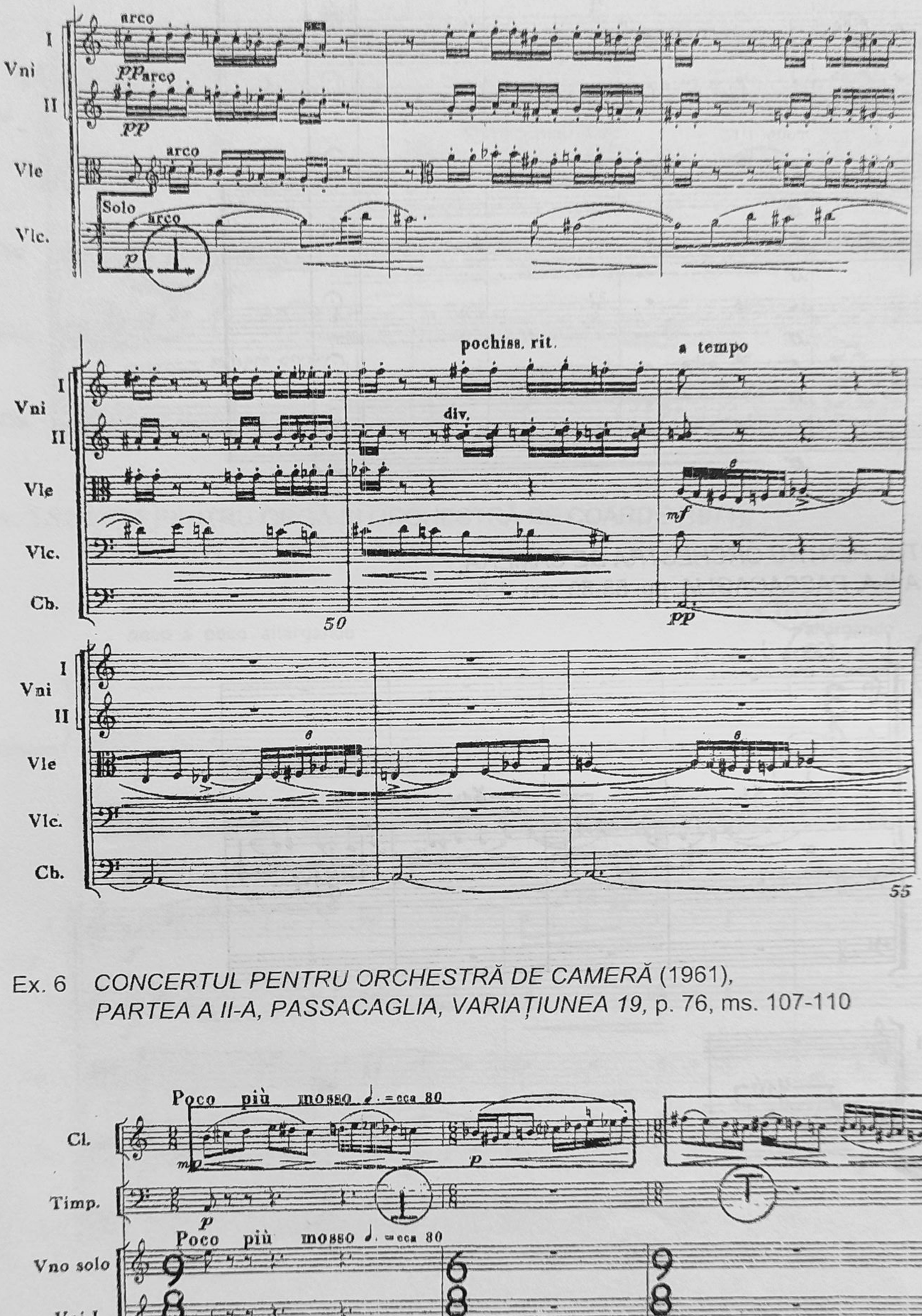




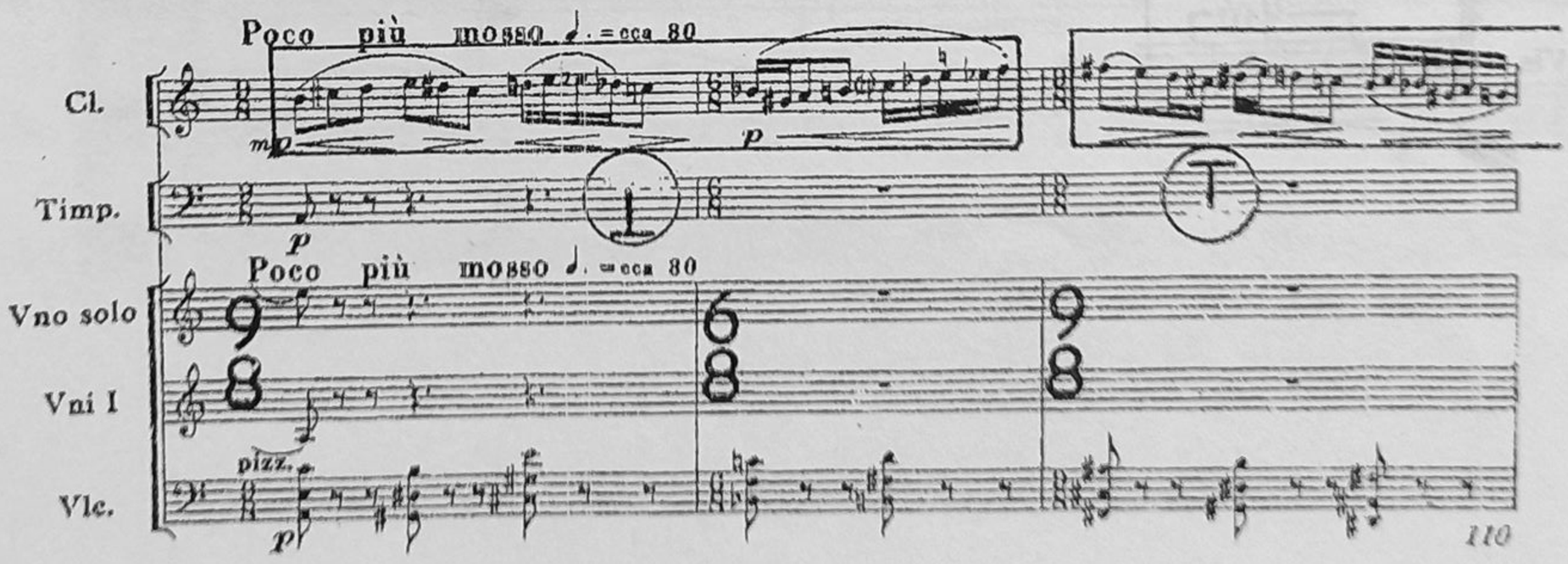
Ex.4 *CONCERTUL PENTRU ORCHESTRĂ DE CAMERĂ, PARTEA A II-A, PASSACAGLIA*, pp. 58-59, ms. 1-5



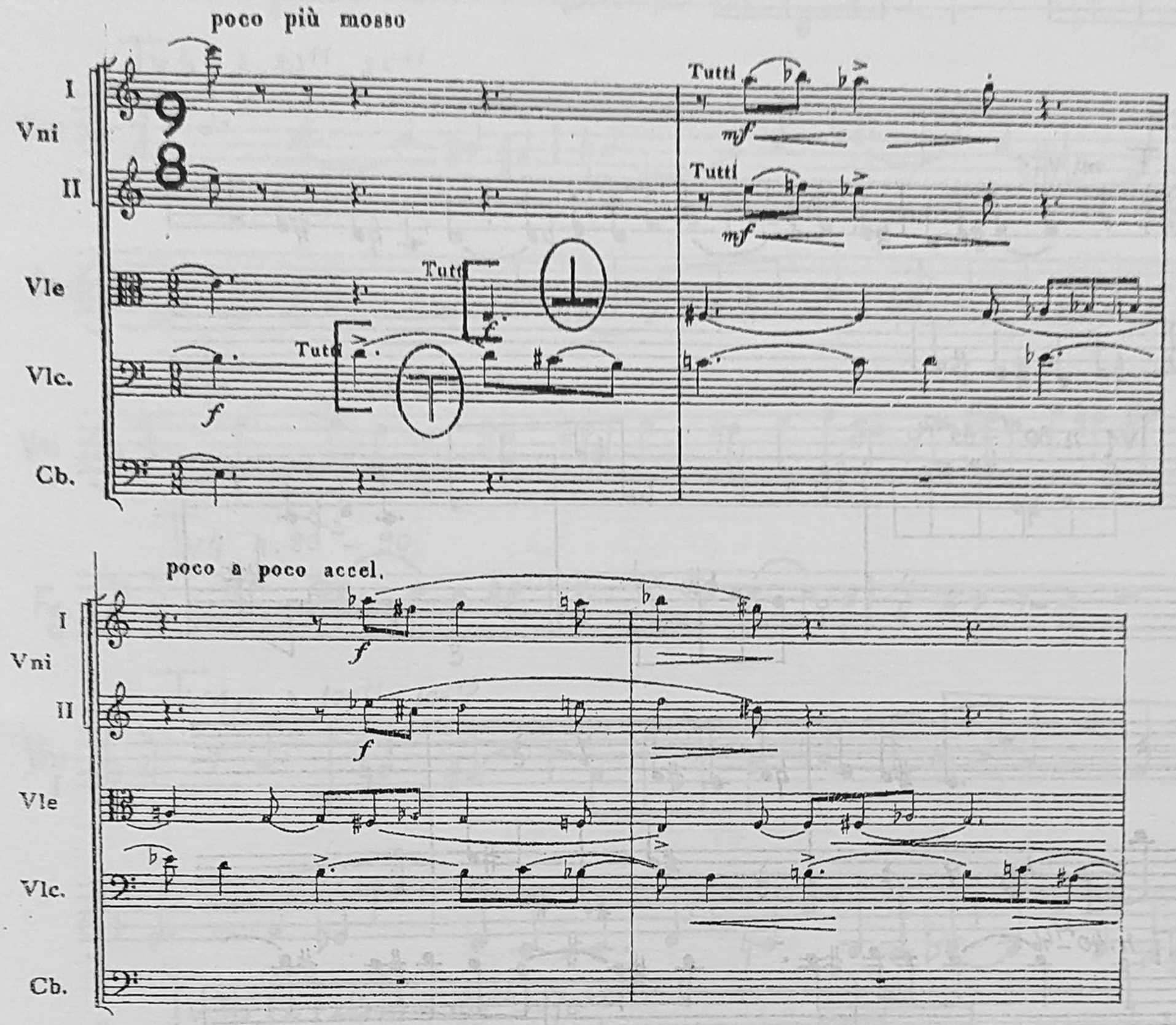
Ex. 5 *CONCERTUL PENTRU ORCHESTRĂ DE CAMERĂ* (1961),
PARTEA A II-A, PASSACAGLIA, VARIAȚIUNEA 9, pp. 63-64, ms. 46-52



Ex. 6 *CONCERTUL PENTRU ORCHESTRĂ DE CAMERĂ* (1961),
PARTEA A II-A, PASSACAGLIA, VARIAȚIUNEA 19, p. 76, ms. 107-110



Ex.7 *CONCERTUL PENTRU ORCHESTRĂ DE CAMERĂ* (1961),
PARTEA A II-A, PASSACAGLIA, VARIAȚIUNEA 17, pp. 71-73, ms. 81-85

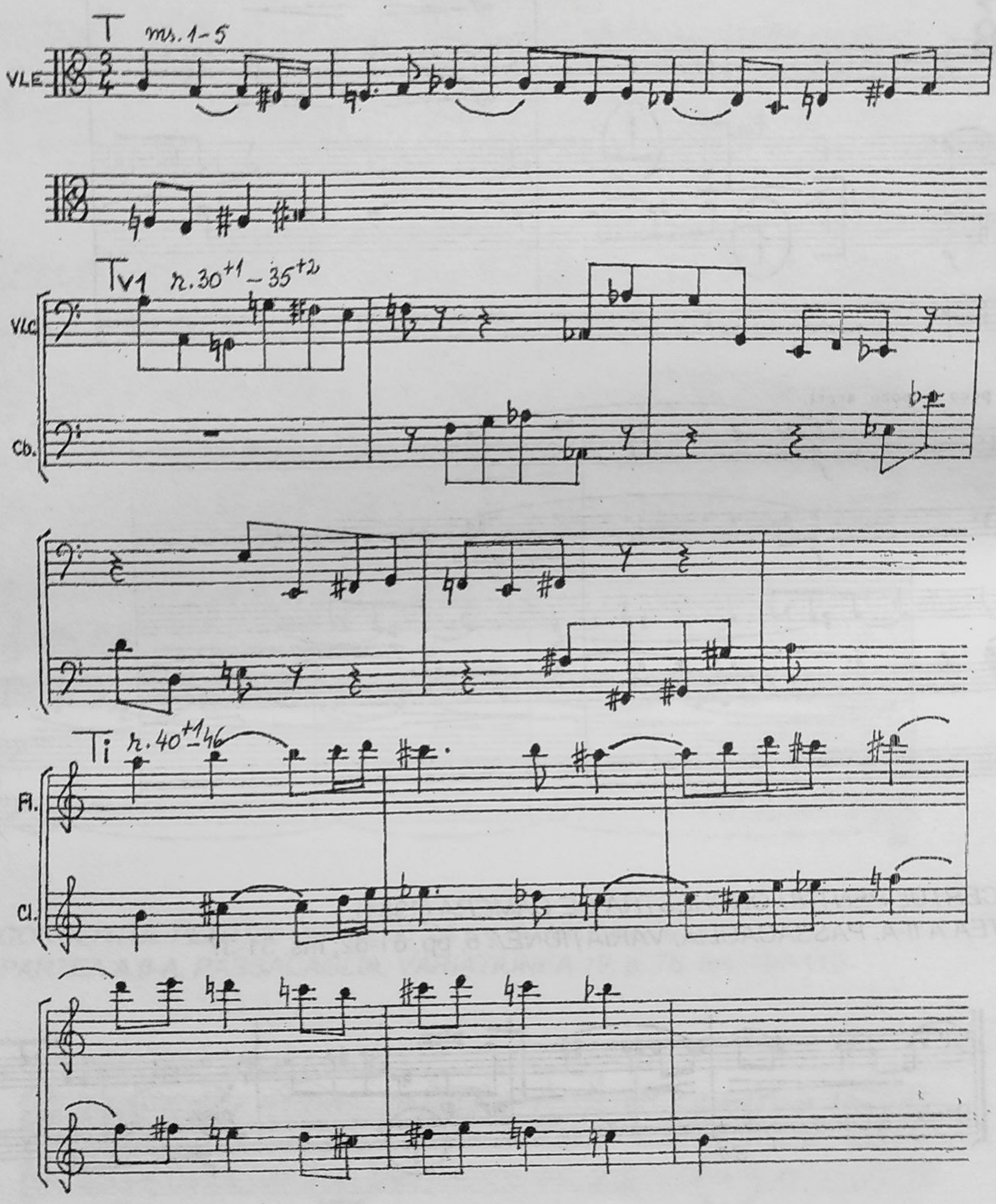


Ex. 8 *CONCERTUL PENTRU ORCHESTRĂ DE CAMERĂ* (1961),
PARTEA A II-A, PASSACAGLIA, VARIAȚIUNEA 6, pp. 61-62, ms. 31-37

Ex. 9

TABLOU SINOPTIC AL TRAVALIULUI VARIANTIC

(CONCERTUL PENTRU ORCHESTRĂ DE CAMERĂ, PARTEA A II-A, PASSACAGLIA)



Tv2 n. 50+1 – 55

Fg.

Tv3 n. 80+1 – 85+1

Cor.

Cor.

Tv3a n. 85+1 – 90-2

Vni II

Tv4 n. 90-2 – 90

Fg.

Tv1a n. 100+1 – 105+3

Vni I

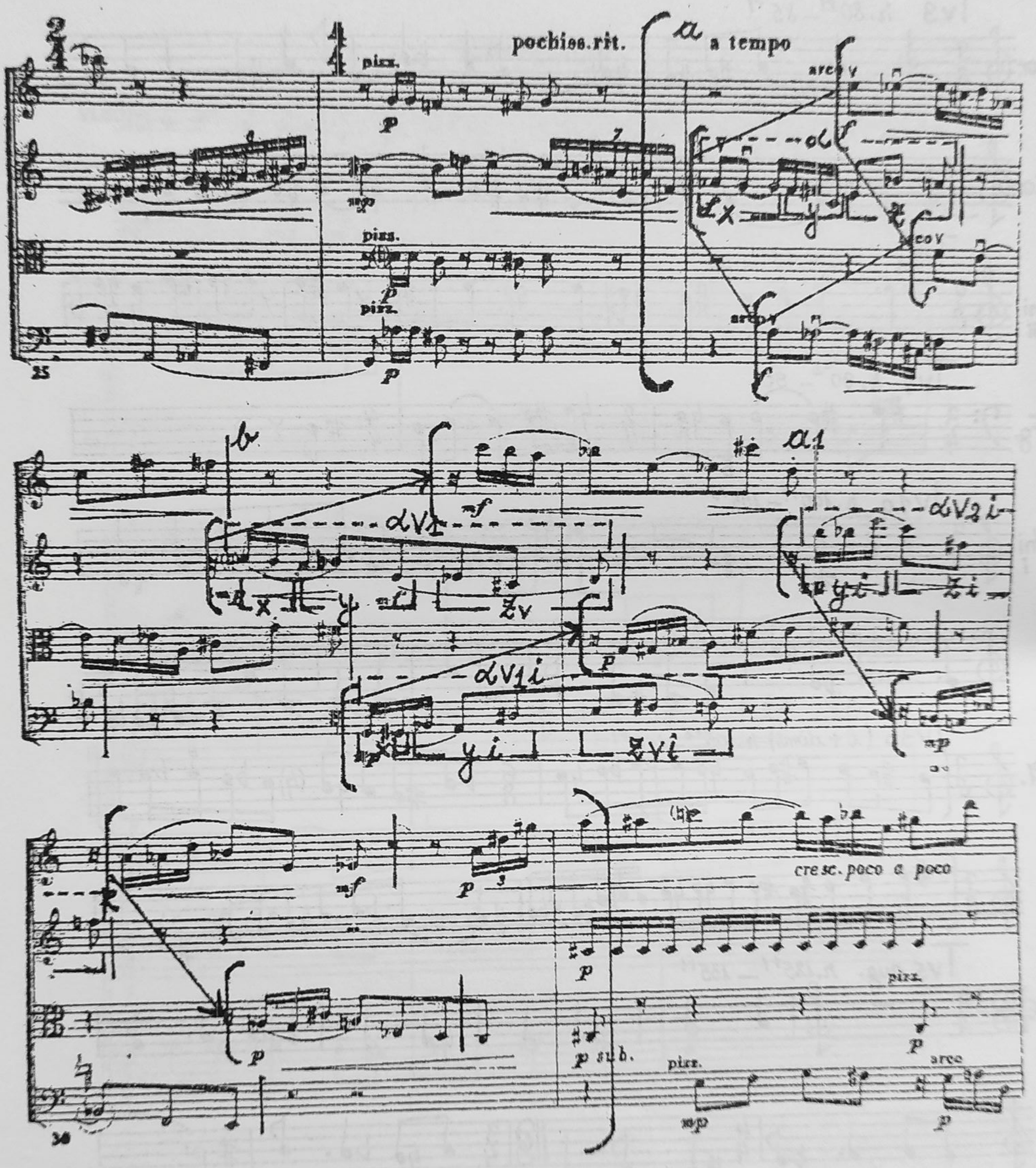
Tv3b (i + dim.) n. 105+2 – 110+1

Cl.

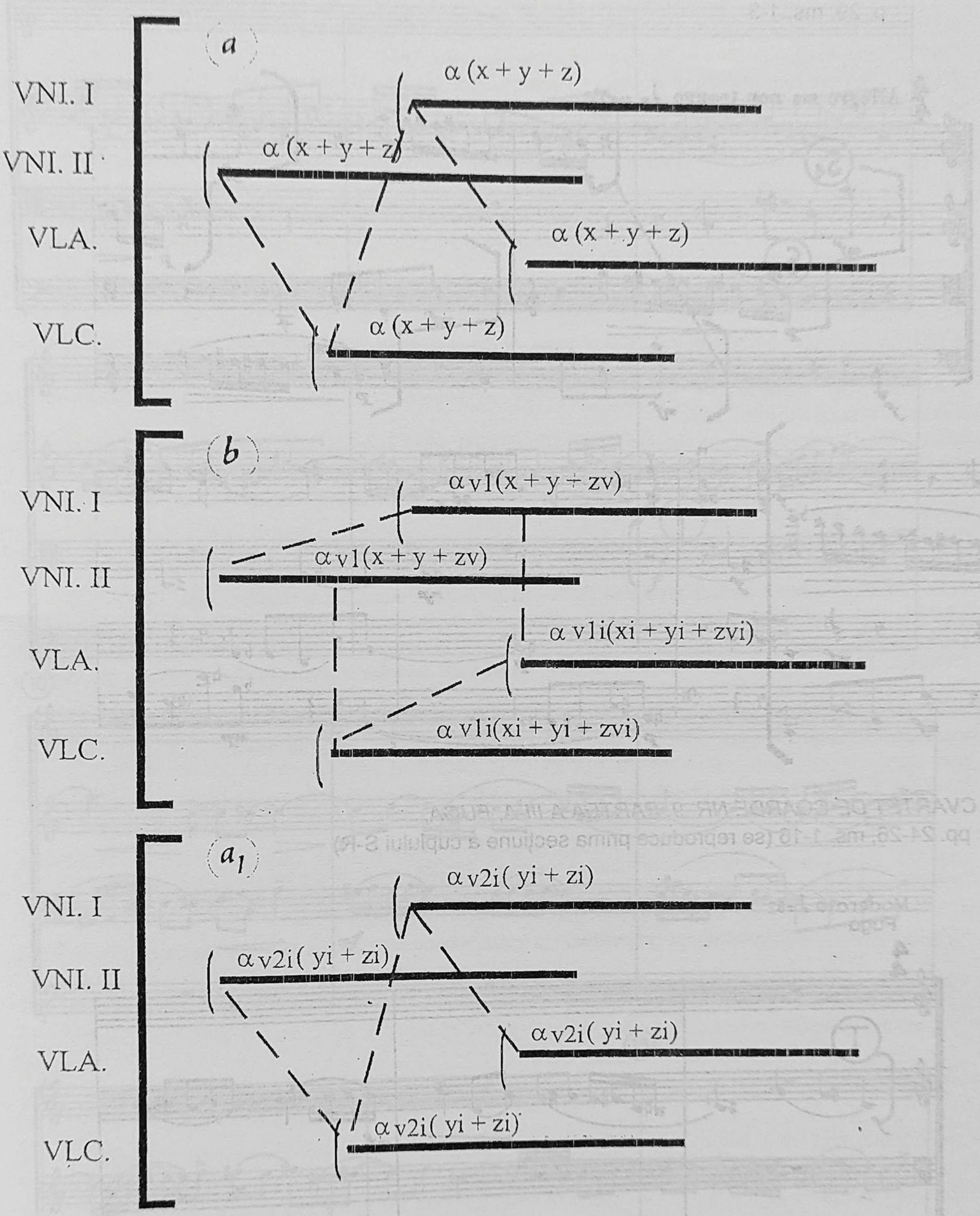
Tv5 aug. n. 125+1 – 135+1

VLE

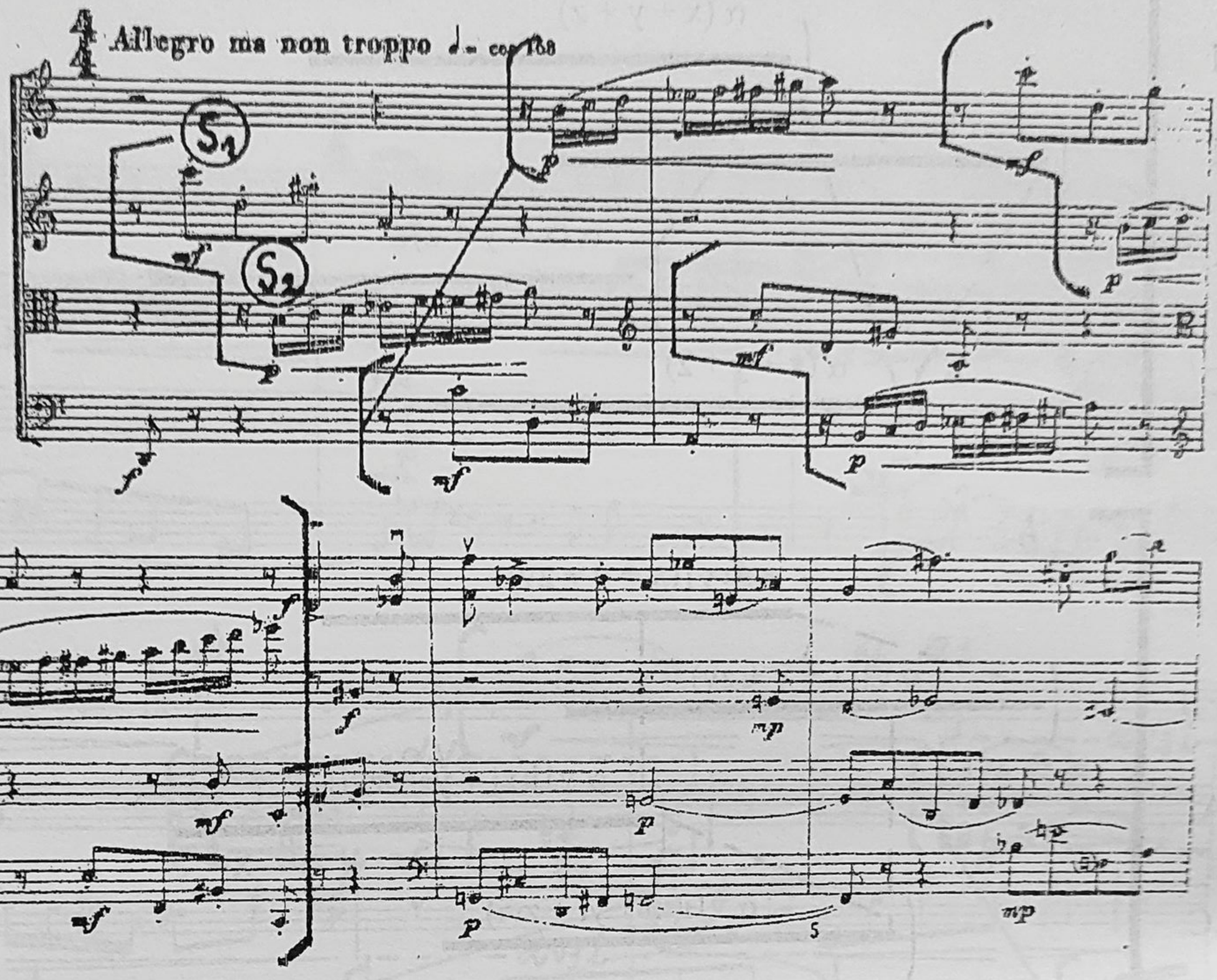
Ex. 10 *CVARTET DE COARDE NR. 4* (1967), *PARTEA I*, p. 15, reper 25^{+2}



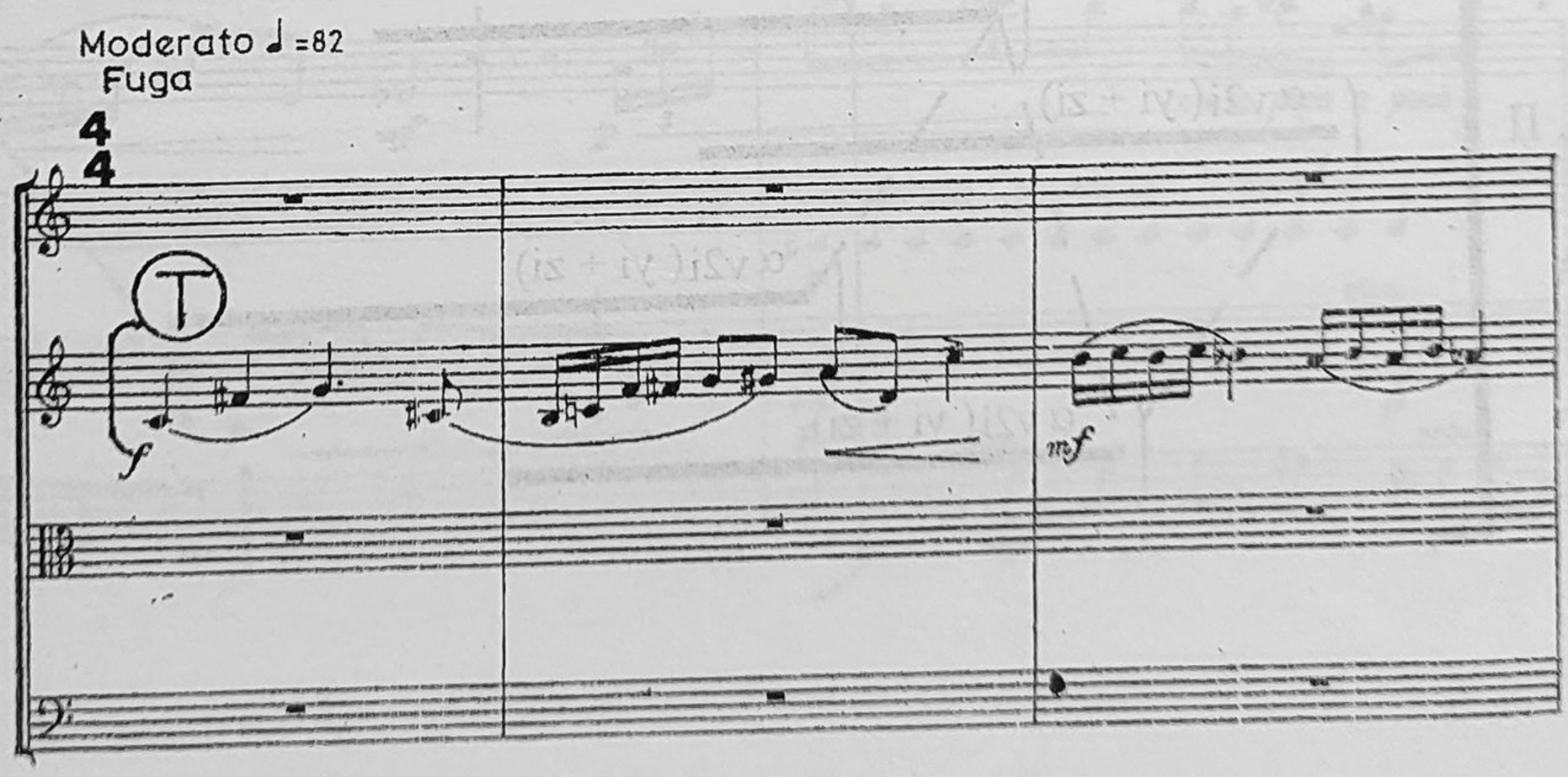
Ex. 11

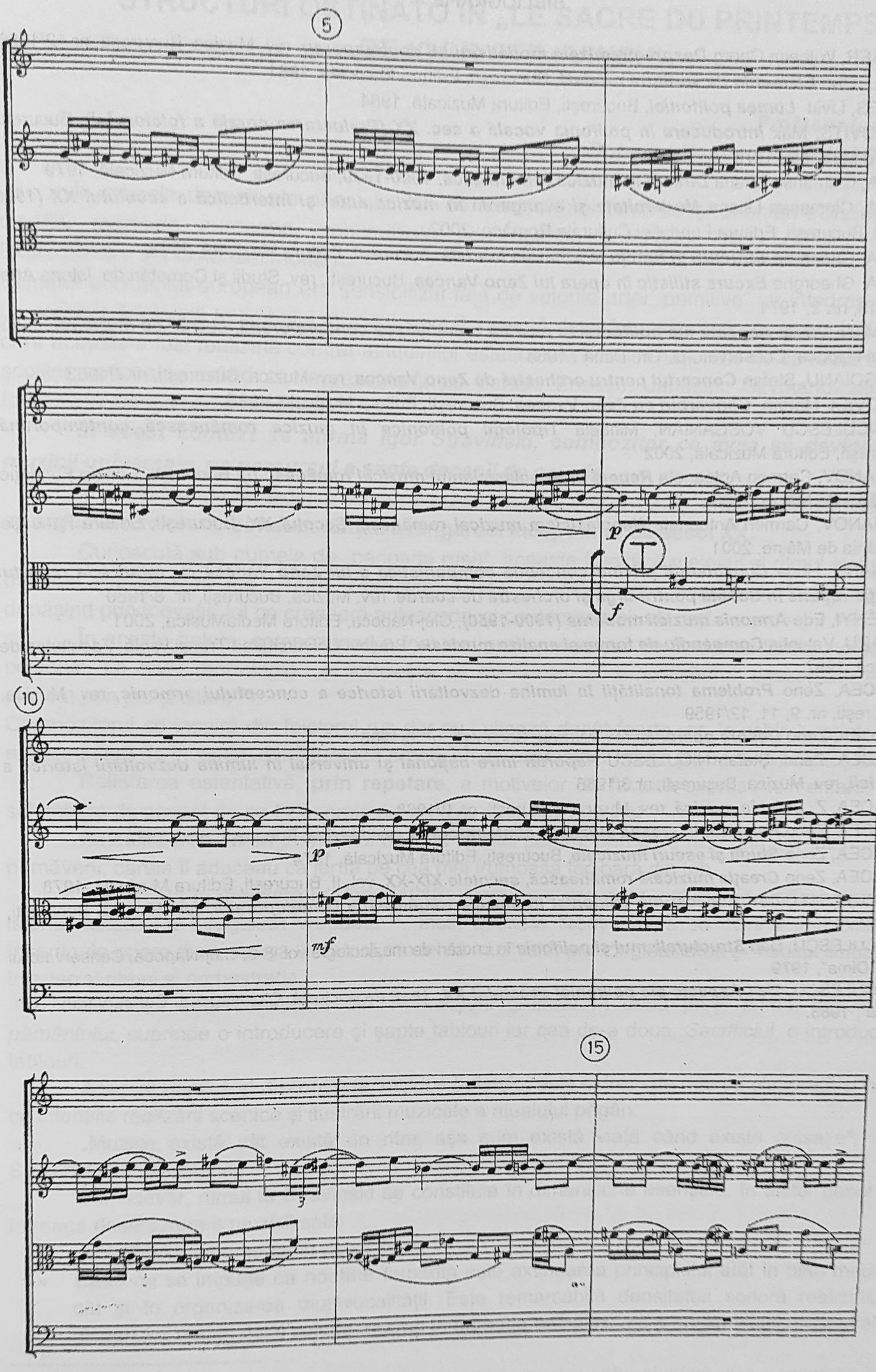

a
VNI. I
VNI. II
VLA.
VLC.
α (x + y + z)
α (x + y + z)
α (x + y + z)
α (x + y + z)
b
VNI. I
VNI. II
VLA.
VLC.
α v1(x + y + zv)
α v1(x + y + zv)
α v1i(xi + yi + zvi)
α v1i(xi + yi + zvi)
a1
VNI. I
VNI. II
VLA.
VLC.
α v2i(yi + zi)
α v2i(yi + zi)
α v2i(yi + zi)
α v2i(yi + zi)

Ex. 12 *CVARTET DE COARDE NR. 4* (1965), *PARTEA A III-A*,
p. 29, ms. 1-3



Ex. 13 *CVARTET DE COARDE NR. 9, PARTEA A III-A, FUGA,*
pp. 24-26, ms. 1-16 (se reproduce prima secțiune a cuplului S-R)




5
p
f
10
p
mf
15

BIBLIOGRAFIE

1. BERGER, Wilhelm Georg ***Despre premizele modalismului contemporan***, rev. Muzica, Bucureşti, nr.12/1966
2. BUCIU, Dan ***Elemente de scriitură modală***, Bucureşti, Editura Muzicală, 1981
3. COMES, Liviu ***Lumea polifoniei***, Bucureşti, Editura Muzicală, 1984
4. EISIKOVITS, Max ***Introducere în polifonia vocală a sec. XX (Prelucrarea corală a folclorului)***, Bucureşti, Editura Muzicală, 1976
5. FIRCA, Clemansa Liliana ***Direcţii în muzica românească. 1900-1930***, Bucureşti, Editura Muzicală, 1979
6. FIRCA, Clemansa Liliana ***Modernitate şi avangardă în muzica ante- şi interbelică a secolului XX (1900-1940)***, Bucureşti, Editura Fundaţiei Culturale Române, 2002
7. FIRCA, Gheorghe ***Structuri şi funcţii în armonia modală***, Bucureşti, Editura Muzicală, 1988
8. FIRCA, Gheorghe ***Excurs stilistic în opera lui Zeno Vancea***, Bucureşti, rev. Studii şi Cercetări de Istoria Artei, Tom 18, nr. 2, 1971
9. HERMAN, Vasile ***Aspecte ale polifoniei în muzica românească contemporană,*** *Lucrări de muzicologie*, vol. 4, Cluj-Napoca, Conservatorul "Gh. Dima", 1968
10. MANGOIANU, Ştefan ***Concertul pentru orchestră de Zeno Vancea***, rev. Muzica, Bucureşti, nr.7/1963
11. POPOVICI, Martha ***Convorbiri cu Zeno Vancea***, Bucureşti, Editura Muzicală, 1985
12. STĂNCULESCU VOSGANIAN, Mihaela ***Tipologii polifonice în muzica românească contemporană***, Bucureşti, Editura Muzicală, 2002
13. STOIANOV, Carmen Antoaneta ***Repere in Neoclasicismul muzical românesc (I)***, Bucureşti, Editura Fundaţiei România de Mâine, 2000
14. STOIANOV, Carmen Antoaneta ***Neoclasicism muzical românesc. Secolul XX***, Bucureşti, Editura Fundaţiei România de Mâine, 2001
15. ŞURIANU, Horia ***Consideraţii privind concepţia componistică a lui Zeno Vancea cu referire la raportul intuiţie-raţiune în Sonata pentru orgă şi orchestră de coarde***, rev. Muzica, Bucureşti, nr. 8/1980
16. TERÉNYI, Ede ***Armonia muzicii moderne (1900-1950)***, Cluj-Napoca, Editura MediaMusica, 2001
17. TIMARU, Valentin ***Compendiu de forme şi analize muzicale***, Braşov, Universitatea Transilvania, Facultatea de Muzică, 1997
18. VANCEA, Zeno ***Problema tonalităţii în lumina dezvoltării istorice a conceptului armonic***, rev. Muzica, Bucureşti, nr. 9, 11, 12/1959
19. VANCEA, Zeno ***Despre polifonie***, rev. Muzica, Bucureşti, nr. 6/1966
20. VANCEA, Zeno, Ştefan NICULESCU ***Raportul între naţional şi universal în lumina dezvoltării istorice a muzicii***, rev. Muzica, Bucureşti, nr.3/1966
21. VANCEA, Z. ***Stilul în muzică***, rev. Muzica, Bucureşti, nr. 9/1968
22. VANCEA, Zeno ***Folclorul în creaţia muzicală contemporană***, rev. Muzica, Bucureşti, nr. 4/1972
23. VANCEA, Zeno ***Studii şi eseuri muzicale***, Bucureşti, Editura Muzicală, 1974
24. VANCEA, Zeno ***Creaţia muzicală românească, secolele XIX-XX***, vol. II, Bucureşti, Editura Muzicală, 1978
25. VOICULESCU, Dan ***Aspecte ale polifoniei în muzica românească contemporană***, rev. Muzica, Bucureşti, nr.6/1974
26. VOICULESCU, Dan ***Structuralismul şi polifonia*** în Lucrări de muzicologie vol. 8-9, Cluj-Napoca, Conservatorul „Gh. Dima", 1979
27. VOICULESCU, Dan ***Aspecte ale polifoniei secolului XX***, Teză de doctorat, Cluj-Napoca, Conservatorul „Gh. Dima", 1983.

STRUCTURI OSTINATO ÎN „LE SACRE DU PRINTEMPS" DE IGOR STRAVINSKI

Profesor Luminița Duțică
Colegiul Național de Artă "Octav Băncilă"

În primele decenii ale secolului XX se remarcă noi tendințe şi orientări stilistice în domeniul creației muzicale europene, concretizate prin apariția curentelor: Neoclasicism, Impresionism, Expresionism şi Folclorism modern.

Climatul occidental-european era sensibilizat față de valorile artei „primitive" iar integrarea elementelor de sorginte folclorică în limbajul muzical savant avea să devină un simptom al modernității în măsura în care aceasta a fost realizată contrar atitudinilor estetice ale şcolilor naționale de tip romantic. Noul val al şcolilor naționale, având ca reprezentanți pe Bartók, Enescu, Janaček, Szymanowski, va readuce folclorul în atenția compozitorului.

În acest context se afirmă Igor Stravinski, compozitor ce avea să devină un „pol" al muzicii universale, pe parcursul a şapte decenii de creație.

În prima perioadă, extinsă pe durata unui deceniu (1909-1917), creatorul plăsmuieşte un limbaj cu **argument folcloric consubstanțial avangardei începutului de secol XX**.

Cunoscută sub numele de „perioada rusă", aceasta fructifică melosul şi ritmul muzicii arhaice în baletele *Pasărea de foc* (1909), *Petruska* (1911) şi *Sărbătoarea primăverii* (1913), Igor Stravinski depăşind prin inovație tot ce creaseră antecesorii şi contemporanii săi ruşi.

În aceste balete, compozitorul a fost mai putin preocupat de flexiunea limbajului său armonico-polifonic. La nivel morfologic, „el foloseşte un mecanism al simplificării – exacerbării – distorsiunii, edificat prin joc şi citare"[10].

Compozitorul se inspiră din folclorul rus dar nu-l citează decât foarte rar; în schimb, printr-o capacitate extraordinară de invenție, configurează arhetipuri de expresie arhaică, pe baza evocărilor folclorice.

Reliefarea ostentativă, **prin repetare**, a motivelor de factură expres-rudimentară, provoacă o schimbare de accent de pe fizionomia pe energia motivului muzical.

Baletul *Sărbătoarea primăverii* descrie ritualul păgân, prin care ruşii primitivi întâmpinau sosirea primăverii, căreia îi aduceau ca jertfă pe cea mai frumoasă fecioară din trib.

Prezentată în premieră la Paris (1913), lucrarea a provocat „cel mai răsunător scandal, pe care istoria muzicii l-a înregistrat vreodată"[11]. Însă, această creație avea să devină una dintre cele mai însemnate opere din întreaga literatură modernă muzicală, prin originalitatea şi inedițul limbajului, vizând în special ritmul şi orchestrația.

Lucrarea este constituită din 14 secțiuni grupate în două părți: prima, intitulată *Adorația pământului*, cuprinde o introducere şi şapte tablouri iar cea de-a doua, *Sacrificiul*, o introducere şi cinci tablouri.

Aparent haotică şi discontinuă, muzica baletului este extrem de riguros elaborată şi concordantă cu intențiile realizării scenice şi ilustrării muzicale a ritualului păgân.

„Muzica există cât există un ritm, aşa cum există viață când există pulsație", afirma Igor Stravinski într-un interviu.

Într-adevăr, ritmul la Stravinski se constituie în dimensiune esențială, în factor generativ pentru întreaga desfăşurare a muzicii sale.

Iată câteva argumente în acest sens:

- Ceea ce se impune ca noutate frapantă este extinderea principiului atât în plan macrotemporal cât şi în organizarea multivocalității. Este remarcabilă densitatea sonoră realizată pe baza dispersării materialului celular-motivic în întreaga complexitate a ansamblului orchestral, de multe

---

[10] Clemansa Liliana Firca – *Modernitate şi avangardă în muzica ante- şi interbelică a secolului XX (1900-1940)*, Bucureşti, Editura Fundației Culturale Române, 2002, p. 59.
[11] Roman Vlad – *Stravinski*,Bucureşti, Editura Muzicală, 1967, p. 71.

ori straturile constitutive având personalitate proprie, nefiind rezultatul unor dublaje sau combinații timbrale.

- Reține atenția omniprezența factorului repetitiv în sensul duplicării și reduplicării anumitor microstructuri cu pregnanță tematică. Dar aspectul pe care l-am avut în vedere cu predilecție se referă la persistența și complexitatea suprafețelor **ostinato**.
- Scriitura globală din *Le sacre du printemps* este și rezultatul exploatării la maximum a legăturii dintre **repetitiv** și **permutațional**. Interraportarea celor două constituie resortul **tehnicii ostinato-ului**, ca o adevărată „siglă" a muzicii sale.

Stravinski clădește pe temelia unor **structuri repetitive** o fabuloasă „sintaxă ritmică"[12] și, folosind aceste elemente în arhitectura sonoră, uzând și de o polifonie polimodală, pe suportul unor fascicule restrânse, oligocordice, creează situații de „mobilitate în imobilitate"[13], ce dau un aspect relativ „static" tematismului, armoniei și chiar polifoniei sale, creând stilul inconfundabil stravinskian.

Pierre Boulez explică „tendința spre fixitate"[14], atât verticală cât și orizontală a materialului sonor ca decurgând din **aspectul static al scărilor folosit**, afirmând că limbajul tonal arhaizant și static al lui Stravinski este un fenomen de baraj care a făcut posibile „investigații mai îndrăznețe asupra structurilor ritmice". „Mobilitate în imobilitate", acea mișcare continuă în interiorul unui spațiu sonor omogenizat creează un aspect foarte fertil de perspectivă a **scriiturii globale stravinskiene**.

Și în muzicologia românească există referiri la tehnica ostinato-ului în creația lui Igor Stravinski. În studiul său, *Principiul ostinato și motivele rotative* (manuscris), muzicologul Gheorghe Firca remarcă: „ Igor Stravinski este creatorul care, mizând evident pe pulsația ritmică, a ales *ostinato-ul* ca modalitate, uneori exclusivă, de conturare a pulsației continue, printr-o perpetuă revenire și reformulare interioară, a unor celule intonaționale ca și a unor valori temporale".

În analiza structurilor ostinato am folosit un sistem propriu, având la bază următoarele **criterii**:

- Criteriul **COMPLEXITĂȚII** verticale, multivocale:
  - o structură ostinato poate avea unul, două sau mai multe niveluri;
  - un nivel poate cuprinde unul, două sau mai multe straturi aflate în raporturi de interferență și complementaritate.

În funcție de acest criteriu, am numit structurile: mono, bi- și plurinivelare.

- Criteriul **PARAMETRIC**

În conformitate cu acesta, am stabilit caracteristicile fiecărei structuri ostinato, detaliate pe componentele: înălțime, durată, intensitate și timbru.

- Criteriul **TEMATIC / NON-TEMATIC**:

Structurile repetitive cu **caracter tematic** au fost considerate **niveluri principale** iar cele cu **caracter non-tematic**, **niveluri secundare**, diferențiate prin configurație în: **niveluri non-tematice de relief** și **de fundal**, acestea din urmă prezentându-se fie cu **caracter figural**, fie cu **caracter non-figural** (tip ison sau pedală).

- Criteriul **SINTACTIC**:

Detalierea acestui criteriu cuprinde referințe la: **zona de aglomerare** (densitatea nivelurilor), **tipul de scriitură** și **extensia temporală** a fenomenului ostinato.

În baza acestor criterii, am sistematizat cazurile cele mai relevante, obținând o serie de tipologii la care ne vom referi în continuare.

---

[12] Pierre Boulez – *Strawinsky demeure*, în: *Musique russe*, I, Paris, 1953, p. 220.
[13] *Ibidem*.
[14] *Ibidem*.

ori straturile constitutive având personalitate proprie, nefiind rezultatul unor dublaje sau combinații timbrale.

- Reține atenția omniprezența factorului repetitiv în sensul duplicării şi reduplicării anumitor microstructuri cu pregnanță tematică. Dar aspectul pe care l-am avut în vedere cu predilecție se referă la persistența şi complexitatea suprafețelor **ostinato**.
- Scriitura globală din *Le sacre du printemps* este şi rezultatul exploatării la maximum a legăturii dintre **repetitiv** şi **permutațional**. Interraportarea celor două constituie resortul **tehnicii ostinato-ului**, ca o adevărată „siglă" a muzicii sale.

Stravinski clădeşte pe temelia unor **structuri repetitive** o fabuloasă „sintaxă ritmică"[12] şi, folosind aceste elemente în arhitectura sonoră, uzând şi de o polifonie polimodală, pe suportul unor fascicule restrânse, oligocordice, creează situații de „mobilitate în imobilitate"[13], ce dau un aspect relativ „static" tematismului, armoniei şi chiar polifoniei sale, creând stilul inconfundabil stravinskian.

Pierre Boulez explică „tendința spre fixitate"[14], atât verticală cât şi orizontală a materialului sonor ca decurgând din **aspectul static al scărilor folosit**, afirmând că limbajul tonal arhaizant şi static al lui Stravinski este un fenomen de baraj care a făcut posibile „investigații mai îndrăznețe asupra structurilor ritmice". „Mobilitate în imobilitate", acea mişcare continuă în interiorul unui spațiu sonor omogenizat creează un aspect foarte fertil de perspectivă a **scriiturii globale stravinskiene**.

Şi în muzicologia românească există referiri la tehnica ostinato-ului în creația lui Igor Stravinski. În studiul său, *Principiul ostinato şi motivele rotative* (manuscris), muzicologul Gheorghe Firca remarcă: „ Igor Stravinski este creatorul care, mizând evident pe pulsația ritmică, a ales *ostinato-ul* ca modalitate, uneori exclusivă, de conturare a pulsației continue, printr-o perpetuă revenire şi reformulare interioară, a unor celule intonaționale ca şi a unor valori temporale".

În analiza structurilor ostinato am folosit un sistem propriu, având la bază următoarele **criterii**:

- Criteriul **COMPLEXITĂȚII** verticale, multivocale:
  - o structură ostinato poate avea unul, două sau mai multe niveluri;
  - un nivel poate cuprinde unul, două sau mai multe straturi aflate în raporturi de interferență şi complementaritate.

În funcție de acest criteriu, am numit structurile: mono, bi- şi plurinivelare.

- Criteriul **PARAMETRIC**

În conformitate cu acesta, am stabilit caracteristicile fiecărei structuri ostinato, detaliate pe componentele: înălțime, durată, intensitate şi timbru.

- Criteriul **TEMATIC / NON-TEMATIC**:

Structurile repetitive cu **caracter tematic** au fost considerate **niveluri principale** iar cele cu **caracter non-tematic**, **niveluri secundare**, diferențiate prin configurație în: **niveluri non-tematice de relief** şi **de fundal**, acestea din urmă prezentându-se fie cu **caracter figural**, fie cu **caracter non-figural** (tip ison sau pedală).

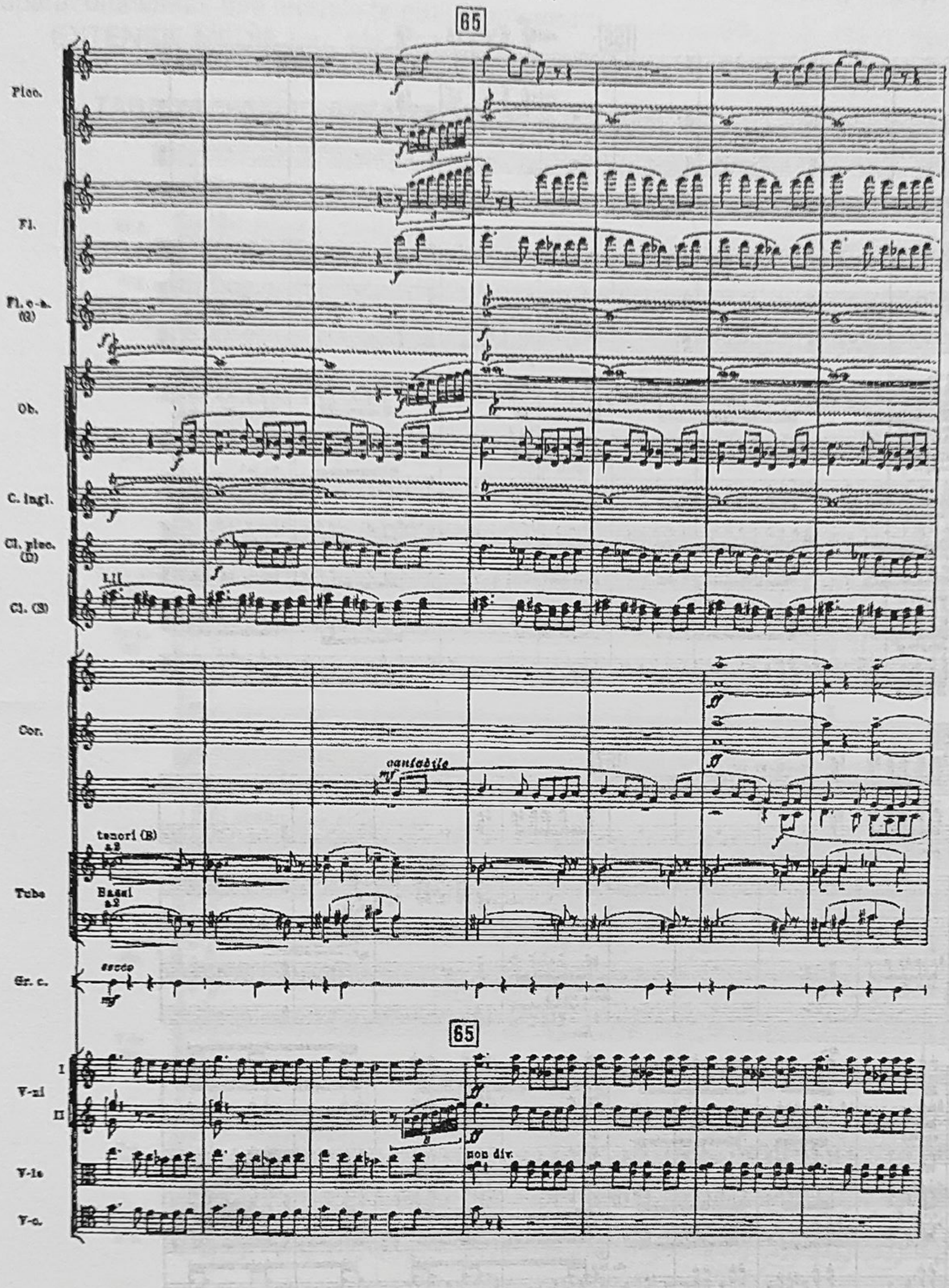
- Criteriul **SINTACTIC**:

Detalierea acestui criteriu cuprinde referințe la: **zona de aglomerare** (densitatea nivelurilor), **tipul de scriitură** şi **extensia temporală** a fenomenului ostinato.

În baza acestor criterii, am sistematizat cazurile cele mai relevante, obținând o serie de tipologii la care ne vom referi în continuare.

[12] Pierre Boulez – *Strawinsky demeure*, în: *Musique russe*, I, Paris, 1953, p. 220.
[13] *Ibidem.*
[14] *Ibidem.*

TABLOUL IV – *JOCUL CETĂȚILOR RIVALE*, p. 67



OSTINATO MONONIVELAR

POLIPARAMETRIC PARȚIAL – defectiv de timbru şi intensitate (acestea fiind constante);

NIVEL STRUCTURAL NON-TEMATIC DE RELIEF – apariție la tube tenori (in B) şi tube bassi.

DETALIERE PARAMETRICĂ

ÎNĂLȚIME - strat unic, unison; unitate morfologică de tip motivic, bicelular (x+y), pe structură prepentatonică (tetratonie anhemitonică);

DURATĂ/RITM - juxtapunere bifiguralĂ: troheu augmentat (x) + dispondeu (y);

TIMBRU – organizare monotimbrală.

DETALIERE SINTACTICĂ

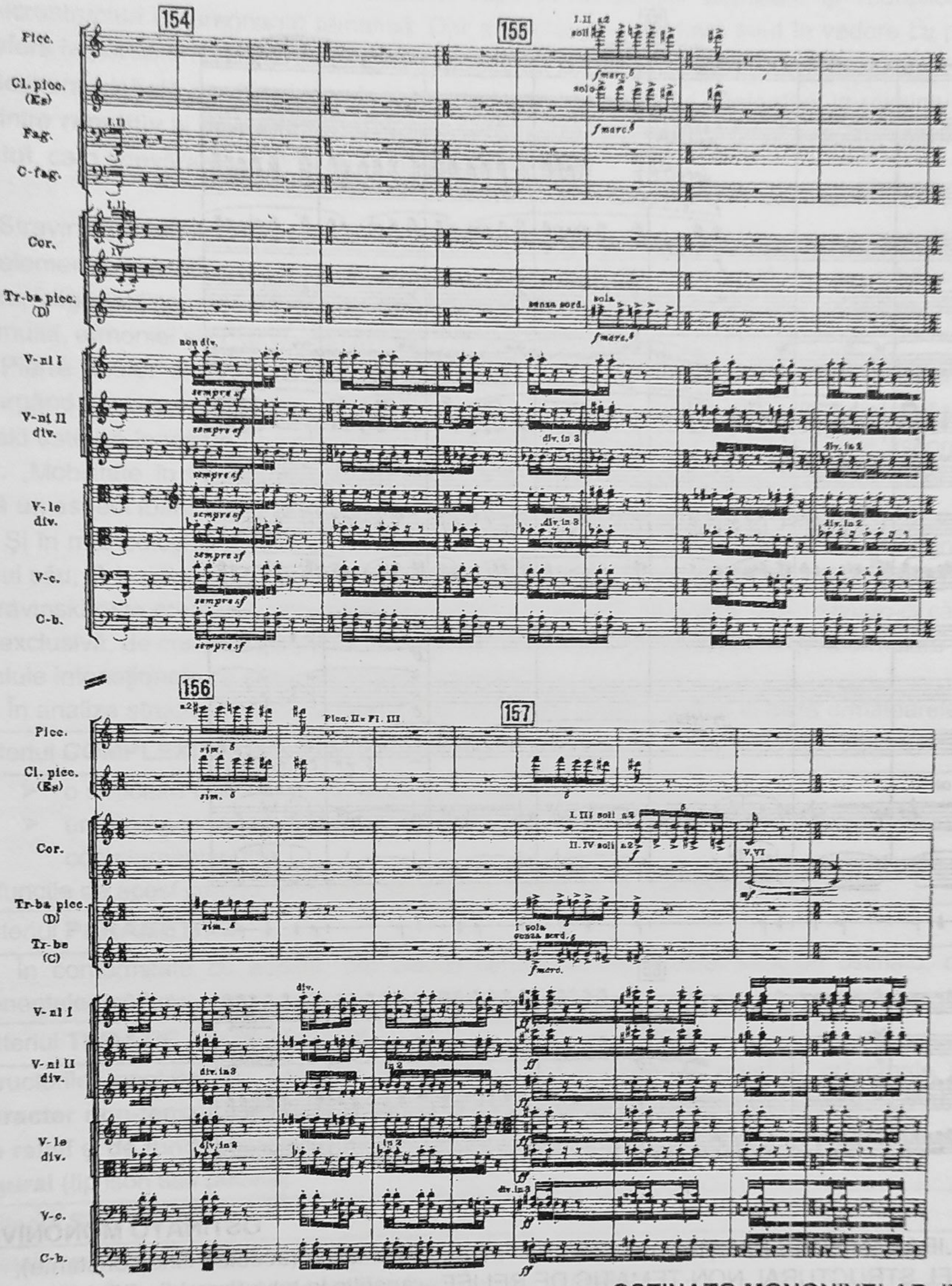
- ostinato în calitate de strat integrat (subordonat);

ZONĂ DE AGLOMERARE – relativă

EVOLUȚIE LINEARĂ

EXTENSIE MAXIMĂ (pp. 66-73)

Acest ostinato realizează unitatea dintre tablourile IV şi V.
TABLOUL XII – *DANS SACRAL. ALEASA*, p. 135, reper 154



OSTINATO MONONIVELAR, IZORITMIC

MONOPARAMETRIC – defectiv de: durată (izoritmic, izocron), timbru (compartimentul corzilor) şi intensitate (constantă);

NIVEL STRUCTURAL NON-TEMATIC

- DE FUNDAL, NON-FIGURAL – izoritmic, izocron, apariţie archi.

DETALIERE PARAMETRICĂ

ÎNĂLŢIME – structuri acordice eterogene
DURATĂ, INTENSITATE şi TIMBRU – constante.

DETALIERE SINTACTICĂ

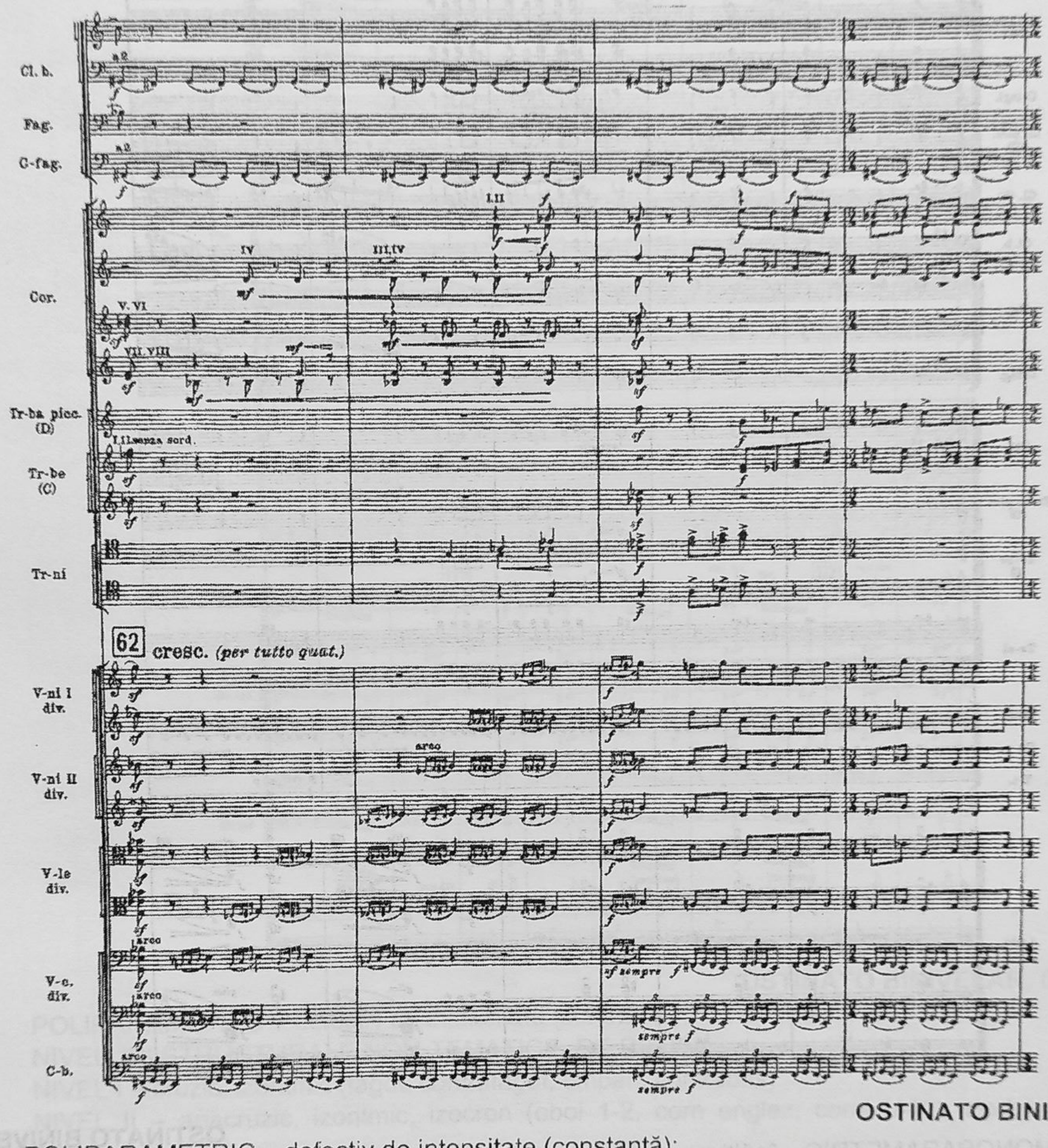
ZONĂ DE RAREFIERE – un singur nivel

ORGANIZARE OMOFONĂ - având şi incizii tematice bazate pe un motiv cromatic, inversat.

Ostinato-ul de fundal se va emancipa în cel de sine-stătător (p. 136), extins la nivelul întregului aparat orchestral, fără inciziile tematice anterioare.

EXTENSIE MEDIE (pp. 135-137)

TABLOUL IV – *JOCUL CETĂȚILOR RIVALE*, p. 61, Reper 62



OSTINATO BINIVELAR

POLIPARAMETRIC – defectiv de intensitate (constantă);

NIVEL STRUCTURAL NON-TEMATIC:

- DE FUNDAL (două niveluri): I (clarinet bas şi contrafagot), II (contrabas, mai târziu şi violoncel)

DETALIERE PARAMETRICĂ

ÎNĂLȚIME – strat unic (unison); structură figurală, oscilatorie, la secundă mare descendentă;

DURATĂ/RITM – structură izoritmică, pirică, având o variantă subdivizată la contrabas;

TIMBRU – organizare politimbrală parțială (trei instrumente diferite).

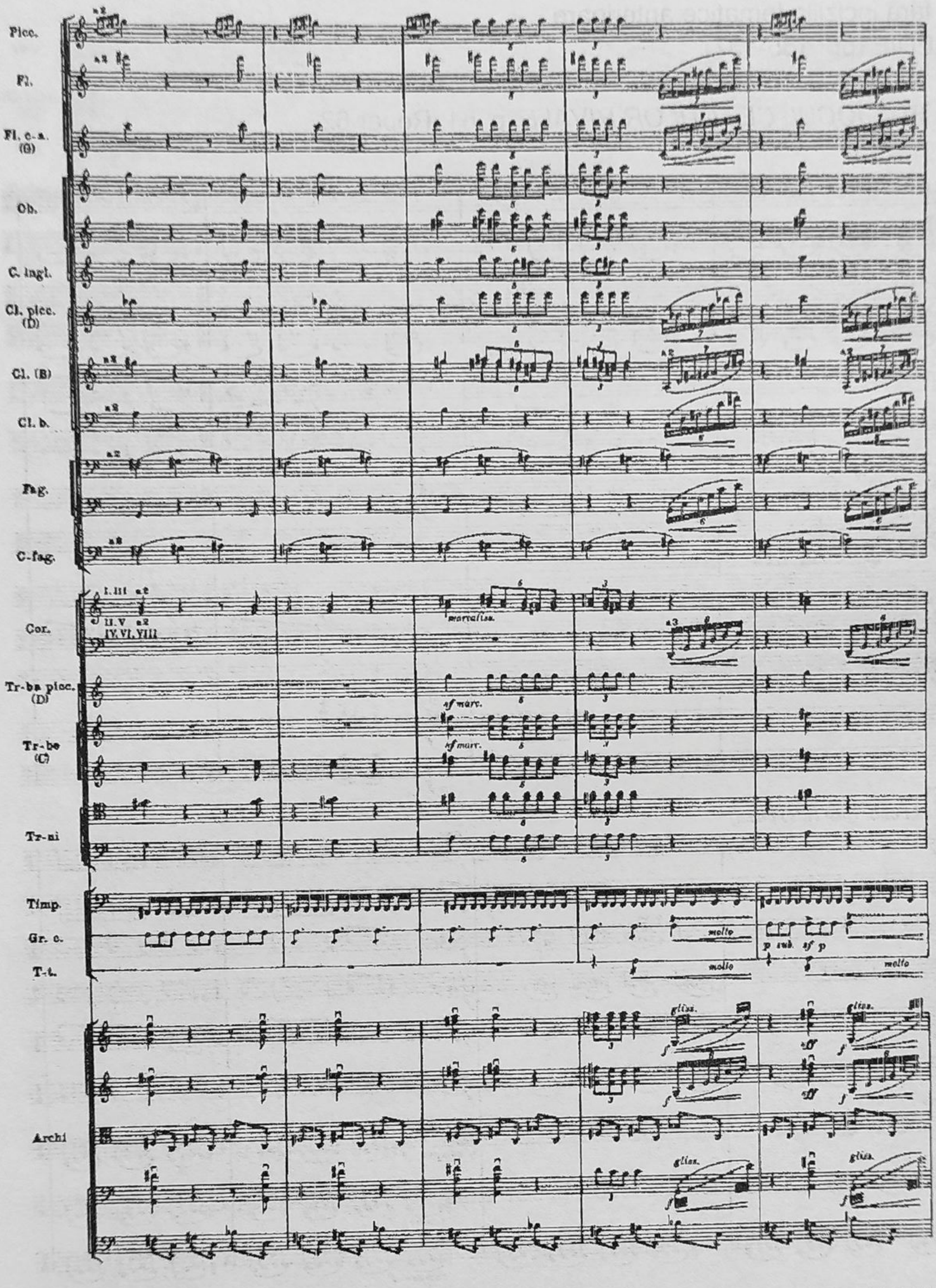
DETALIERE SINTACTICĂ

ZONĂ DE AGLOMERARE RELATIVĂ – două niveluri;

EVOLUȚIE LINEARĂ, OSCILATORIE.

EXTENSIE MAXIMĂ (pp. 61-66)

TABLOUL VII – *DANSUL PĂMÂNTULUI*, p.75



OSTINATO BINIVELAR

MONOPARAMETRIC – înălțime, durată şi intensitate constante;
NIVEL STRUCTURAL NON-TEMATIC:
- DE FUNDAL, NON-FIGURAL (tip pedală), cu două niveluri: I (timpan), II (gran cassa).

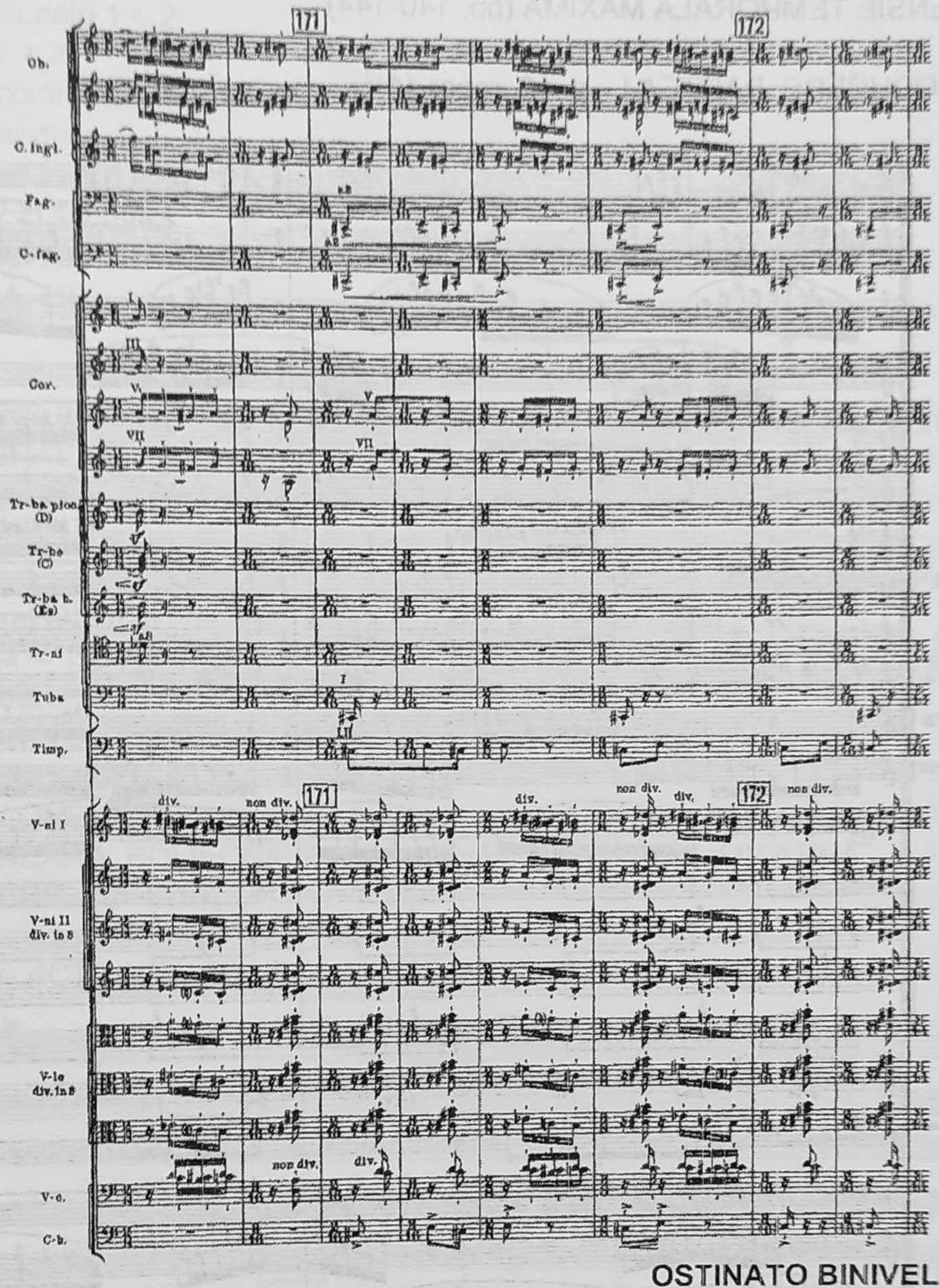
DETALIERE PARAMETRICĂ

ÎNĂLȚIME – pedală pe fa #;
DURATĂ/RITM – structură poliritmică, bicelulară (binar + ternar): piric divizat (timpan) şi tribrah (gran cassa);
TIMBRU – organizare eterogenă, membranofonă (instrument acordabil şi neacordabil).

DETALIERE SINTACTICĂ (în calitate de strat integrat, subordonat)
ZONĂ DE AGLOMERARE MAXIMĂ

EVOLUȚIE LINEARĂ, TIP CONTINUUM,
EXTENSIE MAXIMĂ (pp. 74-84).

TABLOUL XII – *DANS SACRAL. ALEASA*, p. 143, reper 171



OSTINATO BINIVELAR, GLOBAL
POLIPARAMETRIC – defectiv de intensitate (constantă);
NIVELURI STRUCTURALE NON-TEMATICE, DE RELIEF:

- NIVEL I – cruzic, izoritmic (fagot, contrafagot, timpan, contrabas)
- NIVEL II – anacruzic, izoritmic, izocron (oboi 1-2, corn englez, corni V-VII, viori I, II, viole, violoncel

DETALIERE PARAMETRICĂ

ÎNĂLȚIME

- NIVEL I – microstructură prepentatonică, bitonie, terță mică (do#-mi);
- NIVEL II – structuri mixturale descendente (parafonii acordice).

DURATĂ/RITM – suprafață izoritmică organizată pe principiul **polimetriei orizontale**, cu unități pulsatorii diferite: șaisprezecimi și optimi;

Schema juxtapunerii polimetrice este:

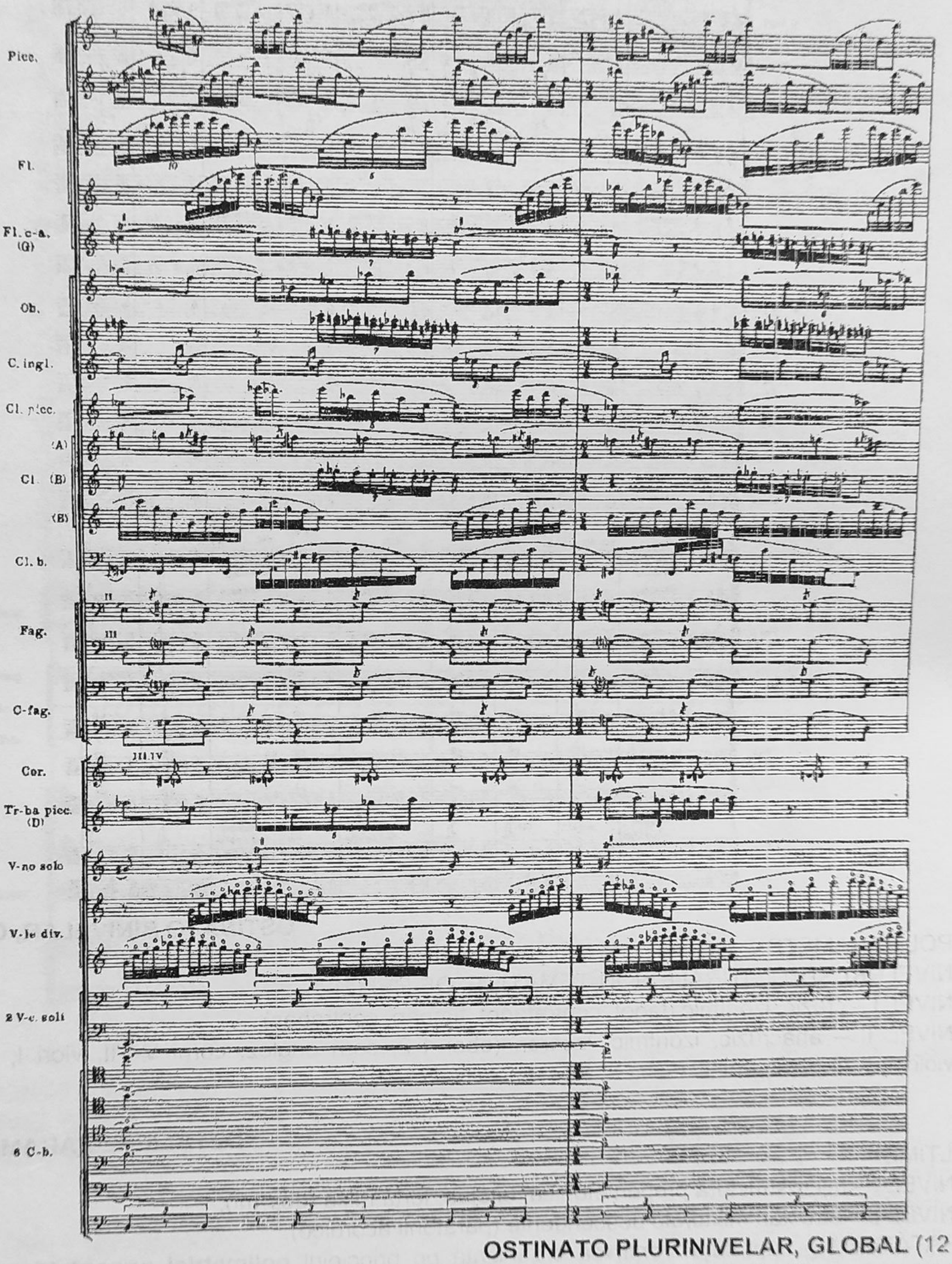
2 – 3 – 2 – 3 – 2 – 3 – 3 – 2
8 16 16 16 8 8 16 16

TIMBRU – organizare politimbrală.

DETALIERE SINTACTICĂ

ZONĂ DE AGLOMERARE RELATIVĂ – bazată pe globalitate izoritmică, izocronă;
EVOLUȚIE LINEARĂ, NON-IMITATIVĂ,
EXTENSIE TEMPORALĂ MAXIMĂ (pp. 140-144)

INTRODUCERE, PARTEA I – p. 10, reper 11^{+2}



OSTINATO PLURINIVELAR, GLOBAL (12 niveluri)

Toată suprafața sonoră este construită **repetitiv**; de aici, **globalizarea ostinației**, cu diferențierea celor două categorii de niveluri: TEMATICE şi NON-TEMATICE.

POLIPARAMETRIC PARȚIAL –intensitate constantă;
NIVELURI STRUCTURALE IREDUCTIBILE
- NIVELURI (STRUCTURAL) TEMATICE:

I - α = oboi 1 şi trompeta piccolo în re
II - β = clarinet piccolo

- NIVELURI (STRUCTURAL) NON-TEMATICE

a. DE RELIEF
III = flaut piccolo 1 + 2
IV = flaut 1 + 2
V = flaut contra-alto în sol + oboi 2 + clarinet 1 în si bemol
VI = corn englez
VII = clarinet în la
VIII = clarinet 2 în si bemol
IX = clarinet bas
X = viole 1 + 2

b. DE FUNDAL:
b1. FIGURAL
XI = izoritmic, izocron – fagot 1+2, contrafagot 1+2, corn III-V, violoncel 1, contrabas 6.
b2. NON-FIGURAL
XII = ison/pedală - vioară solo, violoncel 2, contrabaşi 1-5.

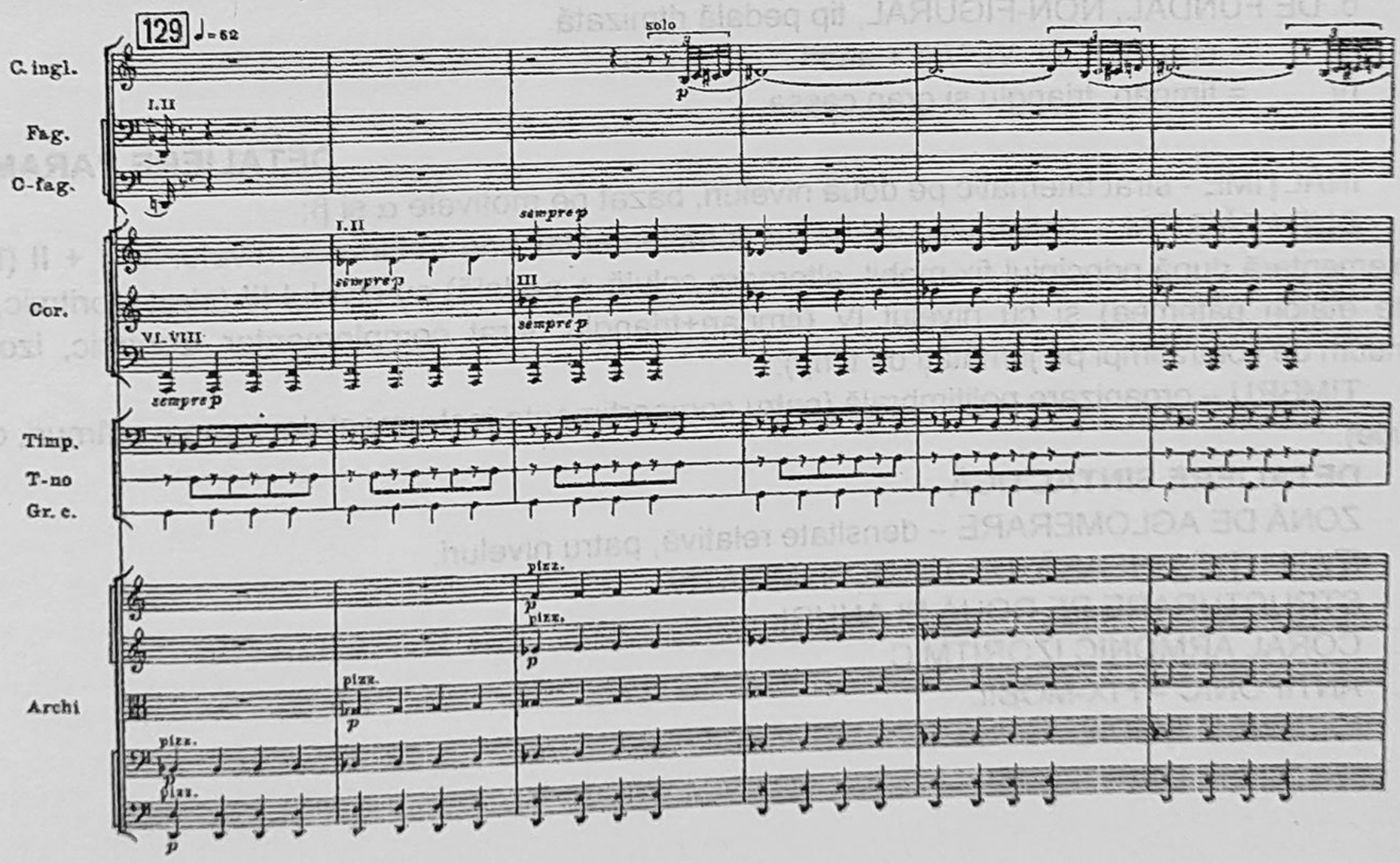
DETALIERE PARAMETRICĂ

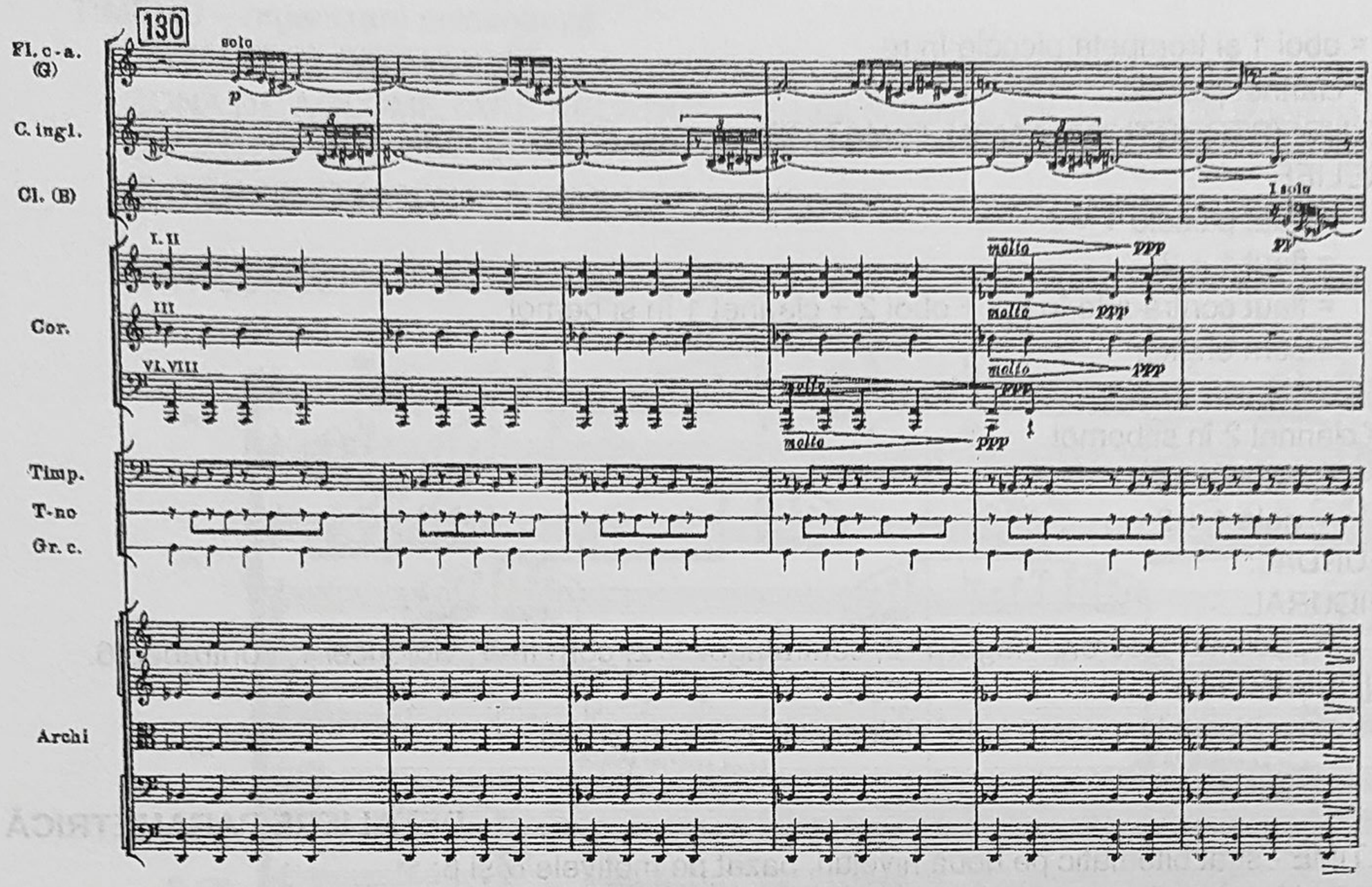
ÎNĂLȚIME - strat bitematic pe două niveluri, bazat pe motivele α şi β;
DURATĂ/RITM – multistratificare poliritmică pe juxtapunerea metrică invariabilă (3÷2), având unitatea etalon pătrimea;
TIMBRU – organizare politimbrală (toate compartimentele instrumentale).

DETALIERE SINTACTICĂ

ZONĂ DE AGLOMERARE – densitate maximă, existând 12 niveluri repetitive
EVOLUȚIE LINEARĂ, POLIFONIE ETEROGENĂ LIBERĂ, NON-IMITATIVĂ
EXTENSIE MEDIE (pp. 7-10).

TABLOUL XI – *ACȚIUNEA RITUALĂ A STRĂMOŞILOR*, p. 119, reper 129





OSTINATO PLURINIVELAR

POLIPARAMETRIC PARȚIAL –intensitate constantă;
NIVELURI STRUCTURALE IREDUCTIBILE

- NIVELURI (STRUCTURAL) TEMATICE:
  I - α = corn englez
  II - β = flaut contra-alto în sol.

- NIVELURI (STRUCTURAL) NON-TEMATICE
  b. DE FUNDAL, NON-FIGURAL, tip pedală ritmizată
  III = corni I, II, III, VI, VIII + archi
  IV = timpan, trianglu şi gran cassa

DETALIERE PARAMETRICĂ

ÎNĂLȚIME - strat bitematic pe două niveluri, bazat pe motivele α şi β;

DURATĂ/RITM – polistratificare de tip complementar prin îmbinarea nivelurilor I + II (însumare complementară după principiul fix-mobil, alternare celulă + pedală) cu nivelul III (strat izoritmic, izocron, unitate etalon pătrimea) şi cu nivelul IV (timpan+trianglu; strat complementar izoritmic, izocron, pe continuum de contratimpi pe jumătăți de timp);

TIMBRU – organizare politimbrală (patru compartimente instrumentale: lemne, alămuri, coarde şi percuție).

DETALIERE SINTACTICĂ

ZONĂ DE AGLOMERARE – densitate relativă, patru niveluri.
EVOLUȚIE LINEARĂ, DE TIP NON-IMITATIV
STRUCTURARE PE DOUĂ PLANURI:

a. CORAL ARMONIC IZORITMIC
b. ANTIFONIC = FIX-MOBIL
   EXTENSIE MEDIE.

BIBLIOGRAFIE

BENTOIU, Pascal ***Gândirea muzicală***, Bucureşti, Editura Muzicală, 1975

BOULEZ, Pierre ***Strawinsky demeure***, în *Musique russe*, vol. I, Paris, 1953

FIRCA, Liliana Clemansa ***Modernitate şi avangardă în muzica ante- şi interbelică a secolului XX (1900-1940)***, Bucureşti, Editura Fundației Culturale Române, 2002

FIRCA, Gheorghe ***Principiul ostinato şi motivele rotative*** (manuscris)

GIULEANU, Victor ***Ritmul muzical***, vol I: *Teoria ritmului*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1968.

GIULEANU, Victor ***Ritmul muzical***, vol II: *Evoluția ritmului de la începuturi până la Bach*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1969

GIULEANU, Victor ***Tratat de teoria muzicii***, Bucureşti, Editura Muzicală, 1986

GIULEANU, Victor ***Ritmul în creația muzicală clasică***, Bucureşti, Editura Muzicală, 1990

******Grove's Dictionary of Music and Musicians***, vol. I-VIII, Edited by Eric Blom Macmillan and Co LTD, Londra, 1954

IORGULESCU, Adrian ***Timpul muzical. Materie şi metaforă***, Bucureşti, Editura Muzicală, 1988

IORGULESCU, Adrian ***Timpul şi comunicarea muzicală***, Bucureşti, Editura Muzicală, 1991

MARBE, Miriam ***Timpul în muzică***, Bucureşti, rev. *Muzica*, nr. 10/1982

METIANU, Lucian ***Temps, Espace, Énergie, Densité***, rev. *Muzica*, Bucureşti, nr. 2/1997

NECHIFOR, Şerban ***Anamorfozele timpului muzical (De la ritmurile poetice la structuri heterometrice)***, rev. Muzica, Bucureşti, nr. 3/1991

NICULESCU, Ştefan ***Reflecții despre muzică***, Bucureşti, Editura Muzicală, 1980

NICULESCU, Ştefan ***Un nou „spirit al timpului" în muzică***, rev. *Muzica*, Bucureşti, nr. 9/1986

REINER, Thomas ***Un model semiologic al timpului muzical***, rev. *Muzica*, Bucureşti, nr. 2/1994

SANDU-DEDIU, Valentina ***Ipostaze stilistice şi simbolice ale manierismului în muzică***, Bucureşti, Editura Muzicală, 1997

STRAVINSKI, Igor ***Poetica muzicală,*** Bucureşti, Editura Muzicală, 1967

VLAD, Roman ***Stravinski,*** Bucureşti, Editura Muzicală, 1967

VLAD, Roman ***Recitind „Sărbătoarea primăverii" de Igor Stravinski***, Bucureşti, Editura Național, 1998.

INTERFERENȚE POETICO-MUZICALE

Profesor Luminița Duțică
Colegiul Național de Artă "Octav Băncilă"

MOTTO:
,, De n-am fi avut suflet, ni l-ar fi creat muzica"
Emil Cioran

Este de domeniul evidenței faptul că originea artei stă sub semnul sincretismului. Chiar dacă timpul a adus importante elemente care definesc autonomia diferitelor limbaje artistice, există un semnificativ strat arhetipal al interferențelor dintre arte.

Muzica şi poezia s-au născut împreună, despărțirea lor fiind aparentă şi/sau temporară. Spirala evoluției artelor oferă numeroase situații de regăsire în plenitudine a acestor două arte îngemănate.

Preocupat fiind în a demonstra complementaritatea dintre arte, Hegel accentuează necesitatea abordării nuanțate a diferitelor interferențe, atenționând asupra pericolului ierarhizării şi, în consecință, a subordonării unor arte față de altele.

Numeroşi filosofi şi esteticieni, preocupându-se de această problemă, au relevat faptul că lumea interferențelor artistice nu trebuie înțeleasă din perspectiva unui determinism îngust, care, de cele mai multe ori, sfârşeşte prin a stabili ,,priorități".

În ceea ce priveşte modul în care muzica poate integra propriului limbaj anumite sugestii provenite din literatură, muzicologia (interferând concepte filosofice şi estetice în conformitate cu spiritul timpului în care ființau) dezvoltă, cu precădere, ideea ,,programatismului muzical".

Înainte de a detalia o serie de particularități ale tipului de relație menționat, ar fi necesară o prezentare a unora dintre cele mai importante aspecte referitoare la concretul interferențelor **muzică-literatură.**

Pentru a fi cât mai convingători, ne vom întoarce la cele mai adânci straturi ale istoriei artelor, amintindu-ne că însăşi legătura dintre sunetul muzical şi cuvântul vorbit a constituit baza unor dispute celebre între specialişti privind originea muzicii.

Obiectul acestei polemici ține de stabilirea unor predeterminări genetice. Unii specialişti susțin că începuturile muzicii ar fi legate în exclusivitate de **ritm** – fenomen generat, după opinia lor, în procesul muncii, de periodicitatea anumitor gesturi şi mişcări. Alții susțin că, dimpotrivă, muzica s-a născut odată cu limbajul articulat şi că fluctuațiile sunetelor ar proveni din modulațiile diverse ale vocii umane. Nu vom insista mai mult asupra acestor ,,priorități" care, oricum, sunt destul de greu de stabilit, mulțumindu-ne cu constatarea că, în mod obiectiv, lumea originilor conține acest paralelism: cuvânt vorbit - cuvânt cântat.

Să revenim, printr-un salt în timp, la problematica raportului dintre muzică şi literatură, invocând un stadiu evoluat al acestor arte.

În acest sens, este interesant a se urmări dubla articulare a acestei interferențe: pe de o parte, **reverberațiile muzicii în literatură** (respectiv, afinitățile literaților cu muzica şi aspectele mai importante în domeniul creației literare) iar, pe de altă parte, **ecourile literaturii în muzică** (respectiv, preocuparea compozitorilor de a valorifica în cadrul anumitor genuri muzicale textul literar în complexitatea şi varietatea sugestiilor pe care le conține).

I. REFLECTAREA MUZICII ÎN LITERATURĂ

Există în lumea scriitorilor numeroase exemple de prețuire, cunoaştere şi promovare a valorilor muzicale. Vom distinge din multitudinea situațiilor în care muzica a fost integrată, sub o formă sau alta, viziunii scriitoriceşti, câteva dintre cele mai importante categorii:

1. comentariile epice de genul prozei lui Anton Holban sau Mihail Sebastian, parțial George Călinescu (în *Bietul Ioanide* şi *Scrinul negru*) şi, prin extensie, proza lirică a lui George Bacovia sau Geo Bogza;

2. eseurile propriu-zise despre muzică, având caracter **estetic** la: Tudor Vianu, Mihail Ralea sau Dan Botta, **filosofic** la Lucian Blaga şi George Călinescu, **istoric** la Nicolae Iorga sau **publicistic** (însă la modul elevat) la Tudor Arghezi şi Camil Petrescu;

3.scrierile muzicologice aparţinând unor scriitori şi muzicologi deopotrivă, cum ar fi: Emanoil Ciomac, Eugeniu Speranţia, George Sbârcea, Petru Comarnescu ş.a.

Acestea ar fi câteva dintre aspectele mai importante ale demersului critic-eseistic legate, nu întâmplător, de reflectarea fenomenului în cultura românească.

Există însă şi o altă categorie a confluenţelor dintre muzică şi literatură care cuprinde operele unor scriitori pentru care muzica reprezintă principala substanţă epică. Am cita câteva exemple celebre din literatura universală: Lev Tolstoi – *Sonata Kreutzer*, Marcel Proust – *În căutarea timpului pierdut*, Aldous Huxley – *Contrapunct*, Thomas Mann – *Tristan* şi *Doctcr Faustus*, Franz Werfel – *Verdi - romanul operei*, Romain Rolland – *Jean Christophe*sau Hermann Hesse – *Jocul cu mărgele de sticlă.*

În proza românească există, de asemenea, numeroase exemple datorate lui Anton Holban, Hortensia Papadat-Bengescu, Mihail Sebastian, George Călinescu, Bedros Horasan-gian ş.a.

În domeniul **poeziei**, din multe motive (parţial le vom expune), exemplele sunt mai numeroase. Am aminti, în acest context, sentinţa simboliştilor francezi, proclamată cu emfază de Paul Verlaine: „De la musique avant tout chose" care l-a determinat chiar şi pe Alexandru Macedonski să caute, forţând limitele limbajului, în fonetică, îmbinări armonioase, de sugestie muzicală. Aceasta, pentru a nu aminti de muzicalitatea evidentă, de **eufonia** sublimă a versului eminescian.

Literatura **universală** ne oferă o multitudine de exemple în care sugestia muzicii este esenţială şi nu întâmplătoare: Rainer Maria Rilke, Juan Ramon Himenez, Carl SandBurg, Boris Pasternak, Marcel Proust; în **poezia românească**: de la Eminescu, Arghezi, Bacovia până la Vasile Voiculescu, Baconski, Nicolescu şi Nichita Stănescu. Citatele ar umple tomuri întregi cu Ion Barbu, Alexandru Philippide, Ion Minulescu, până la poeţii contemporani.

Am încheia aceste gânduri cu privire la impactul muzicii asupra literaturii cu un celebru aforism al lui George Călinescu: „Muzica este o polifonie de care sufletul nostru are nevoie pentru a se transcrie".

II. REFLECTAREA LITERATURII ÎN MUZICĂ

În ceea ce priveşte relaţia inversă – apropierea compozitorilor de literatură, vom sublinia ce la început că aceasta se petrece în mod plenar, existând genuri muzicale care utilizează în mod specific textul literar.

În acest sens, am aminti **liedul** (cântec pentru voce şi acompaniament instrumental, pian, cel mai frecvent), emblematic pentru raportul dintre poezie şi muzică. Putem spune că Romantismul muzical excelează în cultivarea acestui gen prin creaţia unor compozitori celebri precum: Franz Schubert, Robert Schumann, Felix Mendelssohn Bartholdy, Johannes Brahms ş.a.

De asemenea: **cantata, oratoriul** şi **poemul vocal- simfonic** (un caz particular fiind **poemul simfonic**), genuri care utilizează texte poetice (uneori colaje din creaţia mai multor autori, subordonate unei idei unitare). La toate acestea se adaugă întreaga **creaţie corală.**

Genul cel mai complex, care cultivă, în adevăratul sens al cuvântului, sincretismul artistic, rămâne **opera**, unde aportul libretului (un fel de „scenariu" după o anumită creaţie literară, de cele mai multe ori dramatică) este esenţial.

După această retrospectivă, se impun câteva evaluări estetice, critice, cu privire la relaţia muzică – literatură, concretizată în conceptul de „muzică programatică". Vom utiliza ca bază a demonstraţiei noastre una dintre cele mai valoroase lucrări de estetică şi fenomenologie muzicală şi anume, lucrarea lui Adrian Iorgulescu *Timpul muzical – materie şi metaforă* (Editura Muzicală, Bucureşti, 1988).

În eseul menţionat, autorul remarcă o serie de aspecte referitoare la modul de receptare a simfoniilor beethoveniene, comentarii aparţinând celebrului filosof german Schopenhauer: „Sîntem dispuşi întotdeauna să conferim o realitate celor auzite, să îmbrăcăm aceste forme cu ajutorul

imaginației şi să vedem în ele tot felul de scene din viață şi din natură. Dar aşa nu ajungem, în fond, nici să le gustăm mai mult şi nici nu facem decât să le împovărăm cu un element eterogen şi arbitrar; de aceea este preferabil să înțelegem această muzică în toată puritatea ei nemijlocită".

Una dintre problemele cele mai importante ridicate de muzica programatică este aceea a **textului literar** şi, prin esențializare, aceea a titlului (ex.:*Tablouri dintr-o expoziție* de Modest Mussorgski, *Ucenicul Vrăjitor* dePaul Dukas, *Don Juan* deRichard Strauss ş.a.).

Se impune precizarea că titlul, programul, textul introduc grade diferite de orientare: în timp ce **titlul** este un reper extrem de vag iar **programul** posedă mai degrabă o funcție simbolică vastă, **textul,** care uzual este absorbit de sonorități, trece într-un plan aperceptiv secund. După cum observă Ribot în *L'imagination creatrice*, atât profesioniştii cât şi melomanii bine instruiți **nu** îşi formează reprezentări vizuale în derularea audiției, remarcându-se însă insuficienta capacitate de a topi perceptibilul în emoție estetică pentru cei mai puțin competenți (instruiți muzical), născându-se nevoia auto-făuririi unor tablouri cvasi explicative, care uneori sunt ,,devieri ori edificii imaginative în sine, lipsite de contingența cu obiectul sonor".

Totuşi, ,,în ce constau privilegiile muzicii programatice?"se întreabă autorul.

,,Desigur, opțiunea în sine este o chestiune ce priveşte creatorul, dar care ține totodată şi de o sumă de factori conjuncturali, de deziderateIe estetice ale unei anumite perioade în special Romantismul,Post-Romantismul).Mențiunea literară nu afectează în nici un fel substratul muzical, fondul ideatico-sensibil conținut.[...] că aşa stau lucrurile ne-o demonstrează faptul că arhitectura unui opus programatic nu diferă cu nimic de aceea a unuia fără program".

În opinia autorului, există totuşi motive întemeiate vizând opțiunea anumitor compozitori în utilizarea unor adnotări extramuzicale cu potențial impact imagistic. Cele mai importante argumente ar fi legate de funcția orientativă (repere, ghidaje) pentru interpret sau ascultător.

Aceste indicii aproximative ajută la o mai rapidă descoperire a zonei expresive pe care a intuit-o autorul şi pe care cronologia muzicală trebuie să o exprime. ,,În muzica programatică ori cea descriptivă nu se **zugrăvesc** prin sunete imagini vizuale – cum s-a subliniat, arta noastră este lipsită practic de valențele necesare – ci doar se încearcă să se găsească un **relativ corespondent într-o altă zonă de sensibilitate,** la ceea ce muzica deține şi comunică prin ea însăşi, dincolo de orice posibilă translație".

În finalul acestor succinte evaluări estetice, se impun câteva generalizări:

1. Trebuie cunoscută (recunoscută) o lege fundamentală care confirmă autonomia evoluției artelor, independent de calitatea şi nivelul interferențelor;

2. Fiecare artă, în parte, are propriul său limbaj, propria structură, propriul mesaj, esențial, intraductibil şi de nesubstituit;

3. Cu toate acestea, fenomenul interferențelor nu este pură abstracțiune, pură speculație teoretică ci o realitate vie. Această realitate, însă, nu trebuie căutată acolo unde, de fapt, nu există – în structura limbajului, ci în suprastructura acestuia, adică în sfera ideaticii, după cum afirmă Pascal Bentoiu (*Imagine şi sens*, Editura Muzicală, 1973).

4. Sugestiile provenite din contactul muzicii cu literatura (şi nu numai) trebuie văzute prin prisma **transferului de semnificații** dintr-o artă în alta;

5. Fenomenul ca atare se justifică şi prin aceea că, în mod latent, fiecare operă de artă conține o plurivalență de sensuri care pot fi evidențiate atât în mod specific şi autonom cât şi prin acțiunea conjugată (tip sincretic) a mai multor arte.

În încheierea acestor considerații asupra interferențelor **muzică-literatură,** invocăm gândurile unuia dintre cei mai mari scriitori ai secolului XX, Emil Cioran, care spunea că ,,în muzică toate sunt atât de departe şi atât de aproape, încât alternanța între monumental şi intim, între inaccesibil şi liric creează o întreagă gamă de extaze lăuntrice [...] sunt finaluri de simfonii care nu o dată te-au silit să te întrebi dacă tu nu eşti începutul şi sfârşitul".

PUNCTE DE VEDERE

Prof. Violeta Fumea
Colegiul Național de Artă "Octav Băncilă"

Ce este muzica?

Ce este pictural? Dar corepetiția...teatrul...ARTA... ??

De ce le consideram «altceva » față de celelalte discipline ale Invățământului școlar ?

Pentru că « oamenii artişti » se comportă altfel, sau pentru că au devenit alții prin educația specifică pe care au primit-o în şcolile speciale ?

Arta muzicală ce se reprezintă prin puritatea ambianței sonore, poate exprima cele mai pure şi diverse stări ale psihicului uman, înnobilându-l.

Arta corepetitivă există cu adevărat doar dacă reuşeşti să pătrunzi în tainele miraculoase ale complexității muzicii instrumentale – numai atât timp cât mai poate fi înțeleasă!

Arta corepetitivă – acest proces « viu », dinamic dar instabil şi probabilist – este o activitate intelectuală în cadrul unui sistem instructiv – specific, ce se ocupă de arta cântatului la pian după note. Această activitate mecanico – psihică ajută la formarea unor deprinderi muzicale noi.

Corepetitorul poate interveni în execuția interpretativă a solistului îndrumându-l (ritmic, agogic, dinamic) în orele de studiu, pentru însuşirea pieselor de repertoriu, corepetiția nefiind aşadar o muzică dactilografiată, insensibilă şi oarbă, ci una « vie », educativă şi prezentă. Datorită acestei frumoase arte în derulare, au apărut actualele ansambluri orchestrale mari bine cunoscute.

Pentru redarea calitativ artistico – muzicală şi pentru a putea susține interpretarea solistică, repertoriul nou trebuie stabilit încă de la începutul anului şcolar, asta pentru formarea şi fixarea reflexelor, cât şi pentru stagnarea apariției oboselii psihico – vizuale premergatoare acestui act artistic la sfârşit de an şcolar.

În schimb, mişcările coregrafice fiind însoțite mai mult de cântul improvizatoric la pian şi de muzica orchestrală înregistrată, fac ca activitatea corepetitivă să devină mult mai uşoara, neobositoare. Nici acompaniamentul orchestral pianistic nu se compară de asemenea, cu activitatea corepetiv – instrumentală în derulare continuă, aceasta din urmă fiind de fapt o chintesență a întregului ansamblu orchestral.

Astfel, calitatea execuției artistice – concludente este opusă cantității robotizate, arta interpretativ – instrumentală formându-se doar în timp.

Dar muzica corepetitivă de astăzi, foarte obositoare din cauza măririi numărului de ore pe normă (40 h / săptămână), poate să devină non – calitativă, datorită reducerii perioadei de studiu necesar cunoaşterii şi fixării noului arsenal muzical prin încărcarea materialului corepetitiv, acestea ducând la o epuizare psihico – nervoasă mai timpurie, astfel condițiile de conducere şi de formare a tinerilor talente, devenind umbrite.

Pe lângă acest lucru, din cauza « libertății » prost întelese, frecvența la orele de corepetiție ajungând să fie neobligatorie datorita privirii eronate manifestate de către unii elevi şi nu numai de aceştia, condițiile de realizare artistică se reduc simțitor, la sfârşitul anului scolar execuțiile instrumentale devenind stresante, iar calitatea interpretativă lăsând mult de dorit.

De asemenea, orele de corepetiție devin greu de realizat dacă solistul nu ştie piesa intonațional şi mai ales din punct de vedere ritmic, orele devenind astfel saturate de informații logice şi exologice, în care aspectul rațional şi afectiv sunt încorporate în acelaşi mesaj artistic.

Arta corepetitivă reprezintă libertatea execuției interpretative şi nicidecum constrangerea ei stresantă, devenind în acelaşi timp o măreață artă, doar dacă ajungi să o guşti artistic, dar şi dăunătoare, profesional vorbind, datorită unor nemulțumiri educativo – pedagogico – psihice.

Fară pianistul corepetitor nu s-ar putea ajunge la simțul, gustul artistic al formelor muzicale, la înțelegerea muzicii în sine – ci la o muzică neinteligibilă, neexpresivă, haotică.

De exemplu, dacă muzica corepetitivă ar fi înregistrată pe bandă – aşa după cum se procedează cu muzica orchestrală a interpreților solişti de muzică uşoară – fragedul interpret nemaiputând fi susținut psihic « pe viu », s-ar şterge sensul pur muzical, s-ar distruge mesajul pur instrumental – artistic, ajungându-se în imposibilitatea susținerii piesei.

Când se va ajunge să se stăpânească repertoriul din punct de vedere muzical şi tehnic atunci se va reduce sau chiar va dispare gradul de anxietate, deprinderile intelectuale, motrice şi senzoriale ale elevului vor deveni componente automatizate, iar execuţia solistică va fi valoroasă. Doar prin autoechilibrul dinamicii psihice, privind relaţia individ – mediu, se poate ajunge la randamentul maxim al execuţiei instrumentale.

« ...Edificiul sonor are un rol imens...el ne dirijează, ne atrage atenţia, ne emoţionează...edificiul sonor disciplinează pe executant. De aici, după o analiză a unui gen muzical ca fuga, concluzia lui Alain este cât de simplă, pe atât de adâncă : « muzica proastă, muzica urâtă, muzica ratată, este aceea care nu se îmbină bine, iar muzica frumoasă este aceea a arhitecturii solide, a perfectei îmbinări, muzica frumoasă este aceea care se exprimă pe ea însăşi . »

Cea mai mare parte a tensiunii negative create o constituie multitudinea pieselor cu scriitura diversă, de multe ori tumultoasă şi bogată, cu culminaţii agogico - dinamico - ritmice nerezolvate interpretativ – solistic, acestea de multe ori fiind redate prin sacadare negramatical – interpretativă, toate ducând la anxietatea susţinerii muzicale.

Pentru contracararea acestora, pentru uşurinţa expunerii, trebuie să existe o coordonare între ritmul interior şi cel muzical al interpretului, o curgere naturală a muzicii – acestea ducând la o energie pozitivă, la transformarea ei în intensitatea creată prin interpretarea instrumentală.

Fiziologic vorbind, pentru fixarea unei deprinderi, înţelegem « formarea pe scoarţa cerebrală a unui sistem complex de legături temporare prin acţiunea repetată şi eşalonată în timp a aceloraşi stimuli asupra organismului, având ca efect formarea unor reacţii stabile, unitare ».

Deci studiul sistemic trebuie efectuat în timp, lent, prin concentrare asupra fiecărui component în parte în vederea coordonării mişcărilor, a rezolvării detaliilor tehnice, toate acestea ducând în cele din urmă la automatizarea lor.

Fără efortul susţinut de autodepaşire, munca instrumental – solistică nu poate fi încununată de success.

Atenţia fiind o calitate educabilă şi autoeducabilă, poate ajuta prin ridicare randamentului de studiu.

Dar o mare exigenţă poate duce la o epuizare mai rapidă a resurselor nervoase premergatoare asteniei.

Procesul de realizare completă şi definitivă a actului creaţiei în arta muzicală este lung, dificil, instabil şi are loc doar în momentul execuţiei, pe când în artele plastice acest drum este mult mai scurt, uşor şi stabil. Din această cauză multe din lucrările componistice rămân nevalorificate, soarta creaţiei artistice muzicale stând doar în mâinile interpreţilor solişti. Deci şi pentru acest lung proces artistic, muzica nu trebuie denaturată ci transmisă ascultătorilor printr-o interpretare de valoare.

« Prin expresivitate muzicală înţelegem modul de execuţie corespunzător fiecărei piese în parte, a fiecărei idei în parte. »

În manifestările publice, interpretarea este mult mai stresantă şi cu o încărcătură afectivă mult mai mare decât în studiul instrumental individual. Apar factorii imprevizibili la care instrumentistul solist trebuie să le facă faţă – doar dacă e bine pregătit.

« Interpretarea – spune Bentoiu – nu poate fi decât act de gândire muzicală, de ordonare logică a elementelor cu care apreciez... Imaginea construită de artist în timpul studiului precede în actul execuţiei imaginea materializată. Ea comandă întregul proces al producerii efective a sunetelor şi fiind un act de trăire autentică a interpretului, poate chiar varia în chiar cursul materializării ei...De aici inegalităţile pe care le constatăm la mulţi dintre artiştii foarte mari...inexplicabilele lor rateuri când imaginea interioară se opacizează dar şi miraculoasele lor momente de inspiraţie când imaginea străluceşte în adâncurile psihicului lor. »

« Totuşi, fără cultură şi exerciţiu, geniul muzical va rămâne totdeauna foarte imperfect. Arta trebuie să desăvârşească şi să împlinească tot ceea ce natura a creat în stare brută. »

Deci arta corepetitivă are nevoie de specialişti bine instruiţi pentru ca muzica să prospere – studiul tehnic efectuându-se obigatoriu întru transmiterea bogăţiei muzicii instrumental-pianistice.

BIBLIOGRAFIE

1. RADUCANU, Mircea Dan *Principii de didactica instrumentala*
2. RADUCANU, Mircea Dan *Introducere in teoria interpretarii musicale*
3. SAVA, Iosif *Bucuriile muzicii*
4. SCHUBART, Christian Friedrich Daniel *O istorie a muzicii universale*
5. GRINDEA, Carola *Tensiunea in interpretare*, Revista Muzica Anul IV nr.1-1993

RIDICAREA NIVELULUI DE PREGĂTIRE PSIHOLOGICĂ A ELEVILOR PENTRU MANIFESTĂRI PUBLICE (PRODUCȚII, RECITALURI, CONCURSURI NAȚIONALE ŞI INTERNAȚIONALE)

Prof. Marian Gorovei
Colegiul Național de Artă "Octav Băncilă"

Complexitatea şi diversitatea execuției publice este strâns legată de profunzimea fenomenului interpretativ în conexiune cu complexitatea şi unicitatea structurii psihicului uman.

Prezența elevilor în fata auditoriului în diferite ipostaze: audiții, recitaluri, concursuri, săli de concert constituie încoronarea muncii îndelungate de pregătire instrumentală sub toată complexitatea sa punând problema validării, valorificării întregii învățături într-un anumit moment. Importanța aparițiilor publice, consecințele complexității fenomenului interpretativ însumate în experiență, autocunoaștere, maturizare interpretativă sunt covârşitoare; ele amplifică şi definesc personalitatea elevului interpret.

Manifestările publice în cadrul concursurilor creează un climat psihologic cu totul special în care antrenarea psihică rodată în rutina aparițiilor publice anterioare: audiții, recitaluri şi alte manifestări asigură concentrare, siguranță, autocontrol, elemente esențiale pentru o exprimare sonoră superioară. Printr-o muncă bine organizată, planificată în timp alături de experiența însuşită de elev prin numeroase aparții publice se pot anticipa diferite situații negative create de raportul mediu - psihic datorate emoțiilor negative sau tracului.

Cele mai frecvente forme de exteriorizare a tracului ar fi urmatoarele: tremuratul mâinilor alături de mişcările dezordonate, lapsusuri, transpirația mâinilor, pronunțata aversiune față de actul execuției. Tracul este o formă, un grad de emoție care depaşeşte cu mult limita utilă execuției, acționând inhibitor asupra reflexelor formate anterior, avand loc un fenomen denumit de Pavlov "inhibiție supraliminară". Publicul din sală, zgomotele, lumina puternică toate aceste elemente neobişnuite provoacă unui instrumentist începător excitații inhibitive. Astfel o greşeală în timpul execuției publice poate avea uneori efectul unui adevărat şoc nervos provenit în urma iradiației excitației. Acest fenomen provoacă o inhibiție puternică ce perturbă desfăşurarea lanțului de reflexe făcând aproape imposibilă reintrarea voluntară în text, în starea de concentrare necesară execuției.

La persoanele care suferă de trac excesiv apare cu timpul un reflex conditionat format în urma repetatelor eşecuri şi se manifestă printr-o stare de frică, de aversiune față de executia publică. Pentru a combate acest efect cu ajutorul teoriei pavloviene trebuie distrusă imaginea reflectorie, conexiunea asociativă dintre execuție publică şi eşec, înlocuind-o cu execuție publică – succes, plăcere. Acest fenomen este posibil după învățătura pavloviană prin eliminarea inhibiției printr-un raport de inversă proporționalitate între gradul de concentrare şi gradul de eficacitate a excitației neprevăzute.

Dirijarea întregii atenții, concentrarea spre o singură preocupare în speță lucrarea muzicală şi execuția ei, trebuie cultivată cu mare consecvență şi perseverență mai ales în timpul studiului. Realizarea practică a concentrării nu este un proces simplu, necesitând un efort considerabil de voință precum şi un antrenament intens care să asigure într-o mai mare măsură starea de spirit necesară interpretării. Efortul de voință este necesar pentru a elimina sistematic din sfera preocupărilor psihice curente elementele perturbatoare externe şi interne, de a menține în permanență o stare de orientare activă-receptivă.

Concentrarea cât mai profundă trebuie să fie prezentă în studiul zilnic devenind prin obisnuință ceva firesc. Astfel repetarea aceloraşi procese psihice poate duce la fixarea acestora în steriotipuri. Coordonatele psihice ale comportamentului scenic solicită interpretului în afara unei intense concentrări psihice în perioada premergătoare şi o extraordinară capacitate de adaptare la situația specială a scenei la care se adaugă capacitatea de folosire creatoare a experienței trecute. Profesorul are răspunderea imensă de a modela cu mult tact psihologic personalitatea elevului fiind ştiut faptul că elevii sunt la vârsta receptivității maxime cand îşi proiectează mental repere de idealuri, modele. Ei absorb cu o usurință uneori necontrolată trăirile afective exacerbând intensitatea lor. Astfel se înmagazinează în conştient şi mai ales foarte important în subconştient experiențe pozitive sau cel mai adesea negative distructive care devin într-o mică măsură controlabile. Şocurile emotive sub formă negativă amprentate în

subconştient pot deveni prin supradimensionare traume psihice ce pot marca necontrolabil viitoarea evoluție a personalității elevului.

Pe baza cunoaşterii cât mai profunde a personalității elevului pedagogul are sarcina de a combate cauzele şi când este necesar efectele producerii emoțiilor şi tracului. Acest lucru este posibil prin influențarea psihologică a rațiunii elevului, printr-o planificare metodologică bună şi o pregătire temeinică a apariției publice. În cadrul planificării metodologice este de menționat importanța alegerii repertoriului.

Trebuie avut în vedere o multitudine de factori psiho-fizici privitor la: nivelul de pregătire tehnic, artistic de gândire muzicală; la capacitatea intelectuală – memorie, atenție, concentrare - şi totodată la experiența, motivație, temperament, rezistență la efort psihic şi fizic. Totodată se impune alegerea diferențiată a repertoriului în funcție de manifestarea publică la care participă elevul – audiție, recital, concert, examen, concurs -.

Pentru reuşita deplină la un concurs cunoaşterea profundă stăpânirea perfectă a lucrării este una din condițiile indispensabile ce aduce o stare de siguranță şi calm. Sunt elevi cu o structură psihică emotivă exagerată care pierd din realizările anterioare, aceştia necesitând o pregătire psihologică mai intensă o sporire a rezistenței la efort. Astfel sunt necesare urmatoarele indicații:

- studiul sistematic, conştientizarea etapelor necesare aprofundării materialului.
- gândirea anticipativă lucidă bazată pe o concentrare optimă.
- în clipele premergătoare apariției în fața publicului este indicat pe cât posibil reconstituirea mentală a lucrării.
- evitarea muncii în salturi a eforturilor fizice şi psihice mari în special în ziua concursului şi chiar cu o zi înainte.
- încalzirea se va face cu o gamă urmată de exerciții tehnice şi parcurgerea lentă a lucrării insistând pe fragmentele mai dificile; acest lucru fiind necesar pentru reîmprospătarea deprinderilor şi reflexelor motrice pentru calm şi siguranță.
- pentru o concentrare optimă în timpul interpretării elevilor neexperimentați din clasele mici li va cere să-şi fixeze în câmpul vizual doar instrumentul.
- este important deasemenea practicarea unei respirații controlate mental profunde ayurveda, ce aduce momente de relaxare necesare echilibrării tensiunii muscular-nervoase, tensiunea asociată dinamicii conținutului muzical.

Capacitatea de concentrare asupra respirației, -funcție vitală de altfel- prin exerciții practicate în timp are ca efect producerea unei senzații de armonie, plenitudine ce creează un sentiment benefic de calm şi autocontrol de conştientizare a proprii valori.

- totodată trebuie evitată pe cât posibil cu trei –patru zile înainte schimbări în modul de execuție a programului - trăsături de arcus, digitație, modificări legate de text -
- pentru concurs este indicat ca lucrările să fie însuşite din timp apoi lăsate o perioadă după care reluate pentru a elimina prin uitare eventualele deprinderi gresite.

Este de ştiut faptul că în timpul situațiilor de stres pot să reapară deprinderile greşite, reflexe formate de-a lungul timpului şi întipărite adânc în subconştient. Pentru îndepărtarea lor este necesar pe cât posibil o supraveghere mai insistentă a mişcărilor, însă fără a face o obsesie din acest lucru.

Trebuie avut în vedere acomodarea cu sala de mare importanță fiind vizualizarea transpunerea anticipativă în atmosfera sălii de concurs. Astfel un reputat specialist în psiho-somatică doctorul Andrew Goliszek afirma că "nu trebuie subestimată niciodată puterea cu care psihicul nostru prin subconştient are sub control unitatea trup-minte-spirit. De aceea tehnicile de vizualizare, care iau ceva timp şi efort pentru a fi învățate şi practicate pot deveni tehnici condiționate care să ne ajute să controlăm "găurile negre" ce absorb energia noastră psihică".

Emotivitatea este un proces afectiv care are cel puțin două aspecte: emoțiile situative şi cele gândite. Emoțiile situative apar imprevizibil dar pot fi prevenite prin diverse reprezentări anticipative de acomodare cu viitoarea situație scenică. Reprezentări care trebuie să transforme starea emotivă distructivă - teamă- în emoție artistică pozitivă, gândită, constructivă. Emoțiile gândite în perioada de pregătire a unei manifestări publice conduc la capacitatea de prevenire şi chiar de conducere a emoțiilor situative - imprevizibile - care apar în mod firesc în prezența publicului.

Reprezentările anticipative contribuie la intensificarea dispoziției creatore datorită faptului că sporesc încrederea în sine; ele elimină o cantitate considerabilă din efectul timoral al ambianței scenice.

Pe de altă parte reprezentarea scenică anticipativă trebuie privită şi sub alt aspect. Astfel se întamplă ca reprezentările să fie eronate datorită supraaprecierii sau subaprecierii pregătirii proprii, amândouă ipostaze ducând la rezultate negative. Supraaprecieraa pregătirii proprii poate duce la slăbirea tensiunii de pregătire, la diminuarea trăirilor anticipative la şoc timoral neaşteptat. Iar subaprecierea prin faptul că produce stare de anxietate, epuizare şi consum necontrolat de energie nervoasă diminuează considerabil nivelul prestației artistice.

Numai prin realizarea unei concentrări puternice stabile imperturbabile, ce are ca efect eliberarea totală sau aproape totală a constiinței de probleme străine actului interpretativ elevul va putea să se prezinte în public la adevărata sa valoare; lăsând astfel loc suficient pe scoarța cerebrală actului interpretativ propriu-zis.

În cadrul activității scenice procesele pshice şi fizice –atenție, memorie, deprinderi, gândire, imaginație - se desfaşoară sub influența naturii şi intensității trăirilor afective, trăiri manifestate prin dispoziție şi emoție scenică.

Dispoziția scenică reflectă în general starea motivațională anterioară şi apare sub trei aspecte:

- excesul motivațional care induce exces de tonus afectiv producând ceea ce s-ar putea numi febră scenică.
- al doilea aspect se referă la lipsa motivației care duce la apatie scenică şi al treilea la echilibrarea motivației cu afectivitatea având efect tonic, stimulativ ce induce o stare optimă în interpretare.

Totodată este necesar o autoechilibrare a dinamicii psihice prin:

- controlul emotivității.
- controlul şi mobilizarea capacității intelectuale.
- capacitatea de angajare voliționlă maximă.
- mobilizarea psiho-motrică corespunzătoare momentului execuției.
- mobilizare motivațională şi energetică generală a organismului pentru a răspunde cât mai bine diferitelor situații.

Prin complexitatea mecanismelor de reglare: cognitiv-afectiv şi volițional trebuie urmărită capacitatea de concentrare selectivă a atenției de dirijare a gândirii selective, de păstrare a clarității şi eficienței unei gândiri logice.

Procesele complexe care induc autoechilibrarea şi care conlucrează la obținerea comportamentului optim, a randamentului maxim de valorificare superioară a resurselor psiho-fizice sunt direct legate de autoreglare psihică prin autosugestie –programare mentală pozitivă -.

Utilizată rațional şi eficient prin scurte autocomenzi formulate pozitiv ce cultivă inducerea mentalității de învingător, autosugestia poate duce la o mai bună funcționare a organismului la înlaturarea efectelor negative ale emoțiilor şi controlarea eficientă a comportamentului.

Elevul trebuie să ajungă în situația de a deveni capabil să-şi spună: pot, vreau, trebuie dar în acelaşi timp să ştie precis direcția în care urmează să acționeze. Trebuie tot timpul cultivată la elevi dragostea, pasiunea pentru muzică, plăcerea de a cânta pentru sine şi totodată simțul autocritic şi de autoevaluare.

Limbajul, conduita profesorului înaintea apariției publice a elevului nu trebuie să se deosebească cu nimic, reducându-se la manifestările obişnuite din timpul orelor de clasă, transmințând o bună dispoziție, o stare generală optimă de emoții pozitive.

Emoția artistică pozitivă convertită în forța umană de exprimare prin sunetul muzical calitativ vibrat, controlat reprezintă cheia comunicarii la nivel extrasenzorial între spiritualități umane, chintesența a umanizării a desăvârşirii prin vibrație şi lumină. Astfel vibrația – privită ca materie subtilă eterată de nivel cuantic - este cea care adânceşte relația dintre spirit şi micro-macro univers; legătură astrală care amplifică şi se armonizează trăirilor reale totale – prin universul sonor creat de interpret-. Acesta transpunându-se semnificațiilor spirituale, afective, imaginative şi estetice a lucrării interpretate.

Prin contactele care se stabilesc între elevii participanți la concursurile naționale şi internaționale prin confruntările de metodologie şi concepții ale diferitelor şcoli violonistice au loc schimburi de experiență ce dezvoltă spiritul competitiv, personalitatea elevului, implementând valoarea necesară afirmării viitorului artist instrumentist.

În învățământul actual multitudinea concursurilor zonale, naționale, internaționale crează premisele dezvoltării solide armonioase complexe a personalității elevului deschizându-i orizonturi spre culmile idealului sonor, spre perinitatea valorii interpretative.

TRADITIE SI MODERNISM IN CREATIA LUI LEONARD BERNSTEIN

Sonata pentru clarinet si pian

Prof. Pasat Cristina
Prof. Guțan Andreea
Colegiul Național de Artă "Octav Băncilă"

Muzica americana este de data recenta, data fiind tineretea tarii. Muzica autohtonilor dinaintea descoperirii lui Cristofor Columb s-a pierdut cu desavarsire, iar jazz-ul, acest amestec subtil si foarte viu al muzicii traditionale africane si al coralei protestante constituie in muzica americana un fel de domeniu rezervat.

Ceea ce se numeste muzica americana este, de fapt, o muzica de origine si de formatie europeana. Esentialul vietii muzicale rezida in intrepatrunderea scolilor, a esteticilor si a stilurilor de la o natiune la alta, de la un continent la altul.

Generatiile de compozitori americani din sec.XX au urmat fiecare, intr-o maniera mai mult sau mai putin personala, marile directive ale stilurilor care s-au dezvoltat in acest rastimp in Europa.

Influentele lui Stravinski, Copland, Hindemith, Mahler, influente din jazz, folclor, opera italiana, muzica pop se regasesc in creatia lui Leonard Bernstein.

Pianist talentat, dirijor impetuos, animator si organizator al vietii muzicale americane, compozitor popular, Bernstein a fost unul din personajele aflate multe decenii in prim-planul vietii artistice americane si chiar mondiale.

S-a nascut in Lawrence, Massachusetts la 25 august 1918, anul mortii lui Debussy.

De la o varsta frageda incepe studiul pianului si urmeaza cursurile Scolii Latine din Garrison si Boston. Studiile universitare le urmeaza la Universitatea Harvard cu Walter Piston, Edward Burlingame-Hill, A. Tillman Merrit pana in anul 1939. Inainte de a absolvi cursurile si-a facut, neoficial, debutul ca dirijor cu propria-i compozitie "The Birds" si a interpretat "The Cradle Will Rock" a lui Marc Blistein. Mai tarziu a studiat pianul cu Isabella Vengerona, dirijatul cu Fritz Reiner si orchestra cu Randall Thompson, la Institutul de Muzica Curtis din Philadelphia.

In 1940 urmeaza cursurile nou infiintate ale Institutului de Vara de la Tanglewood, patronate de dirijorul Serge Koussevitzky. Nu mult dupa aceea, Bernstein devine dirijorul asistent al lui Koussevitzky.

In 1943 este numit dirijor asistent al Filarmonicii din New York, primul sau post permanent.

Pe data de 14 nov. 1943, datorita absentei dirijorului Bruno Walter, concertul de la Carnegie Hall este dirijat de tanarul Bernstein. Concertul a fost transmis pe postul national de radio si a primit elogii din partea criticilor, fapt ce a atras dupa sine invitatia de a fi dirijor de onoare.

Doi ani mai tarziu, Bernstein se intalneste cu directorul orchestrei Simfonice din New York City, iar din anul 1947 postul ii este incredintat chiar lui.

Dupa moartea lui Serge Koussevitzky, in 1951, Bernstein preia conducerea orchestrei de la Tanglewood, unde preda mai multi ani. In acelasi an, se casatoreste cu actrita si pianista de origine ciliana, Felicia Montealegre.

A fost, printre altele, profesor de muzica si a condus Festivalul de Arta Creativa al universitatii Brandeis.

Paleta preocuparilor lui Bernstein se diversifica prin ciclurile de emisiuni dedicate tinerilor iubitori de muzica.

Imensul succes al comediei sale musicale "West Side Story" (1957), i-a adus lui Bernstein numirea in functia de director musical al Orchestrei Filarmonice din New York 19580. Dupa zece ani abandoneaza acest post, consacrandu-se compozitiei, emisiunilor lui de televiziune si cursurilor de la Universitatea Harvard.

A fost un dirijor foarte activ, pana in anul 1969 a dirijat mai multe concerte decat toti predecesorii sai.

De-a lungul vietii sale, Bernstein a dirijat in intreaga lume. Imediat dupa cel de-al doilea Razboi Mondial, mai exact in 1946, a dirijat la Londra si la festivalul International de Muzica de la Praga; in 1947 a dirijat la Tel Aviv, realizand astfel un parteneriat cu Israelul ce a durat pana la moartea sa.

Bernstein a fost primul american care a dirijat opera la teatrul Scala din Milano (1953), avand-o sub bagheta sa pe Maria Callas in "Medea" de Cherubini.

Bernstein a manifestat un interes deosebit fata de compozitorii americani, in special fata de Aaron Copland, cu care a ramas prieten pana la sfarsitul vietii.

Amintirea sa ramane vie prin concertele si inregistrarile lucrarilor lui Haydn, Beethoven, Brahms, Schumann, Sibelius si Mahler.

Activitatea componistică este bogată, cuprinzând genuri muzicale diverse.

In 1943, Bernstein realizeaza prima sa mare lucrare orchestrala: Simfonia nr.1 "Jeremiah". Premiera a fost realizata cu Orchestra Simfonica din Pittsburg in 1944, dirijata de insusi compozitorul L. Bernstein, si a primit Premiul Criticii newyork-eze.

Simfonia nr.2 " Vârsta anxietății" a fost dirijata in premiera de Koussevitzky la pupitrul orchestrei simfonice din Boston, la pian aflându- pianistul Leonard Bernstein.

Simfonia nr.3 "Kaddish", dedicata lui J.F.Kennedy si compusa in 1963 a fost interpretata in premiera de Orchestra Filarmonicii din Israel.

Creatia lui Bernstein cuprinde lucrari variate precum: "Sonata" pentru clarinet si pian (1941);"Prelude, Fugue and Riffs" pentru clarinet solo si ansamblu de jazz (1949); "Serenada " pentru vioara, cvartet de coarde si percutie (1954); "Dansuri simfonice din West Side Story" (1960); " Chichesters Psalms" pentru cor, baiat sopran si orchestra (1965); "Mass, oratoriu scenic pentru cantareti, dansatori, actori", lucrare compusa cu ocazia inaugurarii Centrului kennedy pentru Arta din Washington DC si interpretata in 1971; "Songfest" un ciclu de cantece pentru cantareti si orchestra (1977); "Divertisment" pentru orchestra (1980); "Halil" pentru flaut solo si orchestra mica (1981); "Atingeri " pentru pian solo (1981); "Missa Brevis" pentru cantareti, orchestra si percutie (1988); "A 13-a aniversare" pentru pian solo (1988); "Concert pentru orchestra: Jocuri aniversare" (1989); " Arii si Barcarole" pentru doi cantareti si duet de pian (1989).

Bernstein a fost atras si de muzica de scena: a compus o opera intr-un act " Trouble in Tahiti" in 1952, o opera in trei acte " Un loc linistit" in 1963. Colaborarea sa cu coregraful Jerome Robbins a dat nastere celor trei balete: " Fancy Free" (1944), " Facsimile " (1946) pentru Teatrul American de Balet si "Dybluk" (1975) pentru Baletul din New York.

De asemenea a compus si muzica de film, cum ar fi cea pentru "On the Waterfront" (1954), muzica pentru piesele de pe Brodway: "Peter Pan" (1950) si "The Lark" (1955).

Pentru scena muzicala de pe Brodway, Bernstein a colaborat cu Betty Comden, Adolf Green, Jerome Robbins, Arthur Laurents si altii in realizarea celor trei comedii musicale: "On the Town" (1944), "Wonderful Town" (1953) si "West Side Story" (1957).

Repertoriul de clarinet este îmbogatit cu o lucrare interesanta, rafinata in care traditia, elementul modern si muzica de factura americana se imbina in mod original.

Sonata pentru clarinet si pian deschide seria lucrarilor de maturitate ale compozitorului Leonard Bernstein, a fost compusa in anul 1941, premiera a avut loc la Boston la Institutul de Arta Moderna pe 21 aprilie 1942 in interpretarea lui David Glazer - clarinet si Bernstein - pian. Este totodata prima lucrare inregistrata a compozitorului.

Sonata este conceputa in doua parti: Grazioso si Vivace e leggiero. Prima parte se caracterizeaza prin lirism, cu usoare influente hindemithiene si brahmsiene. Hindemith (ca si Copland) era professor la Centrul Muzical Berkshire, in timp ce Bernstein studia acolo cu Koussevitzky (1940-1941).

Partea a doua, cu mersul sau sincopat este un amestec de jazz, dance si stilul curat al lui Copland. Este incarcata de jazz si punctata foarte bine ritmic, dupa parerea unui critic nuzical din Boston.

Dupa moartea lui Bernstein, sonata a fost orchestrate de Sid Ramin (cel care a aranjat pentru orchestra comedia muzicala "West Side Story") si transcrisa pentru violoncel si pian de Yo-Yo-Ma.

Partea I contine toate elementele pentru a putea fi definita ca forma de sonata. In **expozitie** este prezentata tema I sub forma unui grup tematic principal, urmata de o sectiune mediana. Un A variat face legatura cu tema a II a. Tema a II a sau grupul tematic secundar apare intai la clarinet, fiind apoi preluata la pian. Sectiunea mediana a grupului tematic secundar este urmata de reluarea temei a II a la clarinet.

Printr-un pasaj de legatura se face trecerea la **dezvoltare**, unde are loc o expunere in canon.

Repriza aduce grupul tematic principal inversat; lipseste grupul tematic secundar.

Prima parte se incheie cu o Coda ce cuprinde motive variate din grupul tematic secundar.

Miscarea a II a are forma de rondo si debuteaza cu o introducere de 26 de masuri. Este urmata de un A expus la clarinet, iar mai apoi la pian. B-ul este expus la clarinet, urmat de A, tot la clarinet. C-ul este prezentat la ambele instrumente. Un pasaj de legatura aduce sectiunea D urmata de reluarea variata a introducerii cu o alta metrica (¾). B-ul este reluat identic, urmeaza A-ul, iar C-ul este expus inversat. Un pasaj de legatura introduce coda. Partea a II a este conceputa astfel: Introducere – A – pasaj de legatura – B – A – C – A – pasaj de legatura – D – pasaj de legatura – B – A – C – Coda.

Pornind de la "dificultatea"muzicii lui Brahms si pana la sugerarea in tema a II a a muzicii New Orleans – ului, exista un drum foarte fin trasat atat din punct de vedere al tempo – ului, cat si al dinamicii. Realizarea se face printr-o paleta delicata de emisie sonora, de la nonvibrato la vibrato negro. Dezvoltarea primei parti aduce in prim plan sonoritati specifice muzicii europene a sec XX. Articulatiile sunt dure, ostentative, diferentiate, iar cresterile dinamice foarte mari.

Sonoritatea este una ampla, de tip orchestral.

In partea a II refrenul trebuie adus de fiecare data intr-o alta culoare. Acest lucru se realizeaza prin procedee de articulatie de la staccato la detach□, non legato, pana la accente.

Ritmul da impresia ca textul muzical se creaza ad-hoc. Se remarca rafinamentul ritmic, alaturi de cel melodic.

Interpretul realizeaza toate acestea printr-o tehnica de articulatie si de sonoritate insusite la un nivel superior.

In afara de momentul unde sunt impuse, nuantele sugerate de compozitor trebuie tratate cu mare suplete.

Sonata pentru clarinet si pian completeaza in chip fericit imaginea unui compozitor moderat, ce evita adevaratele indrazneli, situat intre traditie si modernism.

CREAȚIA ROMÂNEASCĂ PENTRU PIAN SOLO ŞI DUO

Prof. Marin Pânzariu
Colegiul Național de Artă "Octav Băncilă"

Muzica românească de pian s-a cristalizat ca gen mai târziu decât alte genuri muzicale (genul coral, simfonic).

Muzica de pian apare abia în deceniile de sfârşit ale secolului XIX şi se conturează în primele decenii ale secolului XX.

Deşi piese destinate pianului au existat mai dinainte, în creația unor înaintaşi ca: Ludovic Wiest, Al. Flechtenmacher, Eduard Wachmann sau Carol Mikuli, genul muzicii de pian româneşti îşi află piatra de temelie în creația bogată, dar inegală, a lui Iacob Mureşianu. Considerat de către George Breazul drept întemeietor al genului pianistic în cultura muzicală română, Iacob Mureşianu a scris peste 100 de piese pentru pian – publicate între 1888 şi 1907 în revista *Musa română* – piese care reprezintă "pagini de autentică artă națională, constituind fondul de bază al muzicii româneşti pentru pian" (1).

Ne permitem doar o precizare. Având în vedere întreaga evoluție şi ramificație a creației de pian româneşti, de la origini şi până în momentul de față (începutul secolului XXI), ne putem îngădui o interpretare restrictivă a afirmației lui George Breazul, în sensul că materialul pianistic al lui Iacob Mureşianu nu mai poate constitui astăzi un fond de bază, decât doar în cuprinsul patrimoniului pianistic lăsat de înaintaşi. Veritabilul fond de bază al întregii creații româneşti de pian s-a deplasat mereu de atunci încoace pe parcursul secolului XX, până să ajungă la stabilizarea lui definitivă.

Ne referim la acel fond de bază autentic şi reprezentativ pentru gândirea pianistică evoluată a creatorilor români şi pentru amprenta națională a inspirației lor, sprijinit nu doar pe resursele unui autor, ci pe resursele unor genuri pianistice care reflectă spiritualitatea română; genuri verificate în ani lungi de căutări şi perfectate de generații succesive de compozitori: sonata pentru pian, suita pentru pian şi concertul pentru pian; la acestea putem adăuga literatura destinată copiilor şi miniatura pianistică.

De altfel, însăşi contribuția la fundamentarea genului muzicii de pian nu i se poate atribui în exclusivitate lui Iacob Mureşianu, ci şi altor reprezentanți ai generației sale: Mihai Burada, Theodor Burada, Al. Mocsonyi, Eduard Caudella, George Stephănescu, Ciprian Porumbescu, Eusebiu Mandicerschi. Apoi, nu trebuie uitat că în aceeaşi perioadă de sfârşit de secol XIX îşi încheie creația de pian primii noştri înaintaşi (Wiest, Mikuli, Wachmann) şi tot acum încep să scrie pentru pian reprezentanții primei generații creatoare a secolului XX: Ion Scărlătescu, Guilelm, Sorban, Theodor Fuchs, Tiberiu Brediceanu şi mai ales George Enescu – principalul făuritor al şcolii pianistice moderne de compoziție.

Putem concluziona că la interferența celor două secole – XIX şi XX – prin avalanşa de piese pentru pian, provenite simultan de la trei generații de compozitori, s-a fundamentat genul pianistic la noi în țară.

Această fundamentare cuprinde în principal miniatura pianistică de salon, de mare circulație pe toată întinderea celei de-a doua jumătăți a secolului XIX.

Miniatura pianistică a acestei perioade, deşi nu are peste tot valoare şi consistență, rămânând în cea mai mare parte în zona perisabilă a încercărilor sau a aranjamentelor facile, are totuşi importanța unei pietre de temelie pentru cristalizarea genului pianistic românesc, ca şi pentru cristalizarea conceptului însuşi de şcoală națională de compoziție şi în domeniul muzicii de pian.

În al doilea rând, fundamentarea genului pianistic se mai sprijină şi pe prefigurarea, în aceeaşi perioadă, a unor noi şi totodată mari forme şi genuri ale muzicii de pian: sonata, suita (încă din deceniul VII) şi concertul (deceniul X).

Consolidarea acestor genuri aparține însă secolului XX şi, în special, perioadei interbelice, datorită căruia fapt a fost posibilă făurirea şcolii naționale moderne de compoziție şi în domeniul muzicii de pian. La aceasta au contribuit cei mai de seamă compozitori, în frunte cu George Enescu. Suitele şi sonatele lui George Enescu, suita şi sonata lui Mihail Jora, suitele şi sonatele lui Dimitrie Cuclin, suita **Impresii de la țară**, ca şi sonata şi sonatina de Marțian Negrea, sonatina lui Mihail Andricu, suita de dansuri populare a lui Sabin Drăgoi sau piesele concertante ale lui Mihail Andricu etc. ilustrează o nouă

etapă în domeniul componisticii româneşti pentru pian – etapa modernă – corespunzătoare perioadei dintre cele două războaie mondiale. Tendința clasicizantă este depăşită acum în favoarea limbajului modern, folclorismul primitiv în favoarea prelucrării meşteşugite, a invenției în spirit folcloric sau chiar a sublimării folclorului, facilul în favoarea consistenței, forma miniaturală în favoarea formelor mari simfonice etc.

Pe lângă acestea, înseşi formele şi genurile pianistice se diversifică în această perioadă: se descoperă domeniul literaturii pianistice pentru copii, se încearcă formele polifonice, în special fuga, se încearcă timid toccata, se scriu preludii, variațiuni şi alte piese. Dar toate la un loc alcătuiesc o producție pianistică eterogenă încă, amestecând autohtonismul cu vădite influențe străine, amestecând piese de vârf cu piese nesemnificative, nu numai în cadrul creației aceluiaşi gen, ci şi în cadrul creației aceluiaşi autor; o producție pianistică ramificată pe multe genuri, nu toate pregnant conturate; o producție pianistică aflată în plină căutare a specificului național şi a pregnanței stilistice.

Etapa următoare, de după cel de-al doilea război mondial, semnifică găsirea echilibrului dintre specificul național şi pregnanța stilistică. Creația muzicală se sprijină pe sinteza superioară a tradițiilor autohtone, pe asimilarea diferențiată şi adecvată a limbajului muzical, pe decantarea celor mai alese virtuți ale milenarei arte populare româneşti, pe conturarea unui profil stabil, recognoscibil şi caracteristic pentru spiritualitatea națiunii şi chiar pentru specificitatea gândirii fiecărui creator român.

Aceste tendințe se reflectă şi în domeniul muzicii româneşti de pian din deceniile următoare.

Prin comparație cu etapa anterioară, interbelică, se reliefează acum două aspecte distincte: continuitatea şi saltul.

Continuitatea se referă la preluarea direcțiilor principale ale creativități pianistice din trecut, atât la modul general, cât şi la modul special. La modul general, se află în atenția compozitorilor problemele de sublimare a inspirației folclorice, pentru a atinge autenticul, iar pe de altă parte de simfonizare a inspirației pianistice, pentru a atinge generalul, universalul.

La modul special, continuitatea se manifestă în abordarea în prim-plan a acelor genuri pianistice stabilizate încă din etapa interbelică: sonate şi suite. Aceste genuri, fiind în măsură să focalizeze în cel mai înalt grad esența căutărilor şi fondul problematicii general urmărite.

Sonata, mai ales, ocupă spațiul cel mai larg în creația de pian de la sfârşitul secolului XX. Aproape toți compozitorii, de toate vârstele, şi-au măsurat forțele cu acest gen simfonic al muzicii de pian: Gr. Ghidionescu, Tudor Ciortea, D. Milcoveanu, Florin Eftimescu, Al. Hrisanide, Vasile Herman, Liviu Glodeanu.

Ridicarea genului sonatei la prima treaptă de interes aparține de fapt etapei anterioare şi corespunde drumului principal al valorificării resurselor folclorice: acele ale impregnării marilor forme simfonice cu sevă românească. Acea istorică **Sonată a treia pentru vioară şi pian în caracter popular românesc** (1926) de George Enescu a constituit nu numai o reuşită în sine şi o încununare a unui drum lung de căutări, dar mai ales un imbold ce a provocat şi în domeniul pur pianistic o abundență de sonate cu bună pecete națională, consolidându-se astfel însuşi fundamentul pianisticii române moderne şi contemporane.

Genul sonatei pentru pian este, prin urmare, cel mai bogat şi bine consolidat gen din literatura română de pian.

Caracteristic este şi plasamentul suitei în primele zone de interes ale compozitorilor noştri încă din etapa interbelică, suita servind cel mai prompt tuturor treptelor de valorificare a muzicii populare româneşti. Se ştie că suita (fie instrumentală, fie simfonică) constituie un teren de liberă mişcare a fanteziei creatoare şi de liberă prelucrare sau integrare a materialului folcloric autentic.

Începuturile suitei pianistice aparțin tipului clasic, ca apoi, între cele două războaie, să înflorească suita de dansuri populare. Compozitori ca: Sabin Drăgoi, Diamandi Gheciu, Mausi Barberis, Tudor Ciortea, S. Toduță, Hilda Jerea au provocat pe claviatură explozia nemijlocită a cântecului şi jocului românesc.

Aşadar, muzica românească de pian se sprijină pe formele şi genurile pianistice clasice abordate cu constanță şi consecvență abia în secolul XX, cu precădere în perioada interbelică şi cu strălucire în deceniile ce au urmat – ele au fost ilustrate cam în ordinea importanței lor universal statornicite: sonata, suita, concertul, piesele pentru copii, sonatina, variațiunea, preludiul, toccata.

Saltul, al doilea simptom caracteristic al evoluției muzicii pianistice, îl înțelegem nu opunându-se continuității, ca o discontinuitate față de trecut, ci ca o continuitate calitativ superioară, o continuitate realizată prin salt calitativ pe două fronturi principale:

a) pe frontul tradițional, prin încununarea unor capete de drum, prin înfăptuirea unor opere de vârf, reprezentative şi culminante pentru genurile pianistice mai recent cristalizate (concertul, sonatina, genul pieselor pentru copii, preludiul, toccata) şi

b) pe frontul înnoitor, prin explorarea unor noi zone de limbaj muzical, prin realizarea pe baze noi a unor opere viabile.

Saltul creației pianistice actuale implică desigur o multitudine de condiționări şi de aspecte, având la bază întreaga evoluție anterioară a muzicii de pian, întreg şirul de acumulări cantitative din domeniul literaturii pianistice româneşti.

Linia tradițională, ilustrată cu pregnanță stilistică de compozitorii generației mature şi vârstnice, pe lângă valorile de continuitate ce o caracterizează, aduce şi valori de salt calitativ, adică de încununare a unor genuri pianistice, propuse din etape anterioară, interbelică şi desăvârşite la finele secolului XX:

Concertul de pian este prezent în creația compozitorilor:
S. Drăgoi – **Concert pentru pian şi orchestră** (1941)
Al. Mendelsohn – **Concert pentru pian şi orchestră** (1945)
M. Barberis – **Concert pentru pian şi orchestră** (1954)
B. Pascal – **Concert nr. 1 pentru pian şi orchestră** (1954) şi **Concert nr. 2** (1960)
V. Gheorghiu – **Concert pentru pian şi orchestră** (1959)
L. Glodeanu – **Concert pentru pian şi orchestră** (1960)
C. P. Basacopol – **Concert pentru pian şi orchestră** (1961)
D. Constantin – **Concert pentru pian şi orchestră** (1963)
N. Brînduş – **Concert pentru pian şi orchestră** (1964)
C. Țăranu – **Concert pentru pian şi orchestră** (1966).

şi culminează în cele două splendide lucrări ale lui Paul Constantinescu: **Concertul pentru pian şi orchestră** (1952) şi **Triplul concert** (1963).

Sonatina a stârnit interesul compozitorilor: M. Bădulescu, M. Marbe, D. Nemțeanu-Rotaru, V. Petculescu, S. Toduță, D.Constantinescu, T. Olah, P. Rogojină, F. Donceanu şi atinge pragul de sus al conciziei la S. Toduță (1950), M. Jora (1961) şi D. Lipatti, cu **Sonatina pentru mâna stângă** (1932).

Sonata este prezentă în creația compozitorilor: P. Bentoiu (1974), I. Chirescu (1925), T. Ciortea (1949), D. Cuclin (1909), Gh. Dumitrescu (1938), I. Dumitrescu, T. Dumitrescu (1972), N. Coman (1968), W. Berger (1982), C. Țăranu, M. Andricu, A. Vieru (1976), A. Zeman, L. Glodeanu, V. Herman, A. Ratiu, M. Socor, V. Spătărelu, L. Dandara (1969) şi culminează cu sonatele lui G. Enescu.

Genul pieselor pentru copii atrage atenția compozitorilor: D. Alexcandrescu, R. Alexcandrescu, W. Berger, N. Brânduş, N. Chilf, T. Ciortea, N. Coman, D. Constantinescu, P. Constantinescu, A.C. Ionescu, L. Dandara, C. Derussi, F. Dimitriu, F. Donceanu, M. Eisikovits, G. Enescu, H. Jerea, F. Lazăr, Şt. Mangoianu, M. Marbe, R. Mendelsohn, M. Negrea, S. Oțeanu, Al. Paşcanu, C.P. Basacopol, P. Rogojină, A. Vieru, C. Zalu, V. Caciora şi atinge desăvârşirea în cele trei caiete de **Poze şi pozne** ale lui Mihail Jora.

Preludiul pianistic se încununează prin cele 13 preludii de Mihail Jora (1960) şi preludiile lui T. Dumitrescu (1972).

Toccata pentru pian capătă strălucire în **Joc dobrogean** de P. Contantinescu (1952) şi în **Toccata** de S. Toduță.

Tradiționalitatea acestor creații nu trebuie înțeleasă simplist, atâta timp cât ele sunt deschise înnoirilor de limbaj, cât lansează punți de înaltă generalitate înspre valorile universale şi se constituie în sfera națională ca valori de certă actualitate.

Însăşi separația direcției tradiționale de direcția înnoitoare a fost efectuată din necesități de clasare teoretică, deoarece în realitate ele au aceeaşi filiație şi în rezultat concretizează valori care se înscriu pe aceeaşi orbită.

Linia înnoitoare reprezentată de generațiile mai tinere de compozitori (Anatol Vieru, Adrian Rațiu, Vasile Herman, Dan Voiculescu, Gh. Costinescu, Nicolae Brînduş etc.) desemnează de fapt un complex

de orientări, foarte individualizate, ce caută să aclimatizeze pe solul românesc ultimele cuceriri de limbaj ale muzicii universale: adâncirea stadiile heterofoniei şi generalizarea ei, adâncirea stadiilor modalismului până la cromatizarea totală şi inventarea unor moduri noi, apriorice adâncirea stadiilor serializării (referitoare la înălțimi, la atac şi la ritm), adâncirea stadiilor organizării structurilor tinzând spre formele deschise. Desigur că muzica românească de pian nu constituie terenul principal al acestor căutări, de mare originalitate şi rafinament, care cer prin însăşi natura lor combinații diverse de voci, timbre şi instrumente, dar nici nu rămâne indiferentă față de ele.

Pe plan universal, pianul a deținut prioritate în avansarea noului până la mijlocul secolului XX, lansând impresionismul, atonalismul (**Trei piese pentru pian** de Schönberg – 1922), prima încercare de serialism total (**Mod de valori şi de intensități** de Massiaen – 1949) şi aleatorismul (**Studiul nr. 11 pentru pian** de Stokhausen şi **Sonata a treia pentru pian** de Pierre Boulez).

De la mijlocul secolului XX, pianul a cedat rolul său, de laborator de experimentare, noilor surse sonore, iar direcțiile trasate mai dinainte au fost transferate de preferință domeniului cameral şi simfonic.

Acelaşi lucru se întâmplă şi în muzica românească. Formațiile camerale şi simfonice au avut supremație în exploatarea intensivă a noului, în timp ce pianul se rezuma la a le seconda. De fapt, de un veritabil rol avangardist al pianului nici nu se poate vorbi în cazul muzicii româneşti, poate tocmai din cauza suprimării şi comprimării unor etape în evoluția ei. Doar secolul XIX poate aduce ca mărturie primele încercări de reproducere, armonizare şi prelucrare a elementului folcloric, realizate şi puse la punct cu ajutorul claviaturii, tot un fel de novatorism.

Această sumară prezentare a creației pianistice româneşti ar fi incompletă dacă nu am lua în considerare lucrările pentru două piane şi cele pentru patru mâini.

Piesele pentru două piane se regăsesc în creația a peste douăzeci de compozitori ce aparțin unor generații diferite şi cuprind aproape toate genurile muzicale cum ar fi: **Sonata a II-a pentru două piane** de Andrei Tănăsescu (1983); **3 sonate pentru două piane** de Dan Constantinescu; **Variațiuni pentru două piane** de Virgil Gheorghiu (1972); **Concert pentru două piane şi orchestră** de Dan Constantinescu (1963); **Dans românesc pentru două piane** de Dinu Lipatti; **Vals de concert pentru două piane** de Victor Gheorghiu (1952).

În legătură cu creația românească pentru duo de pian se cuvine să facem următoarele precizări:

a) este prezentă în creația compozitorilor cu peste 20 de piese;
b) a captat atenția compozitorilor ce aparțin unor generații diferite, de la Carol Mikuli (1821-1897) până la Cristian Misievici (1955). Astfel putem exemplifica:
   - Constantin Notara – **Rapsodia pentru pian la patru mâini** (1944);
   - Hilda Jerea – **4 imagini vesele pentru pian la patru mâini** (1946);
   - Valentin Petculescu – **Două gaițe**;
   - Carol Mikuli – **12 variațiuni armonice op. 23 pentru pian la patru mâini** (1855);
   - Romeo Alexandrescu – **3 piese uşoare pentru pian la patru mâini** (1960);
   - Wilhelm Berger – **Strofe diacronice pentru pian la patru mâini** (1980);
   - Cristian Misievici – **Ostinato II pentru pian la patru mâini** (1984);
   - Constantin Silvestri – **Piese pentru pian la patru mâini op. 4, nr. 1**;
   - Cristea Zalu – **Rag-time pentru pian la patru mâini.**

De menționat posibilitățile educative ale duoului de pian datorate literaturii de specialitate, scrisă pentru toate nivelurile de pregătire şi vârstă. literatura pianistică oferă posibilitatea de a structura procesul educațional încă de la începuturile instruirii muzicale, asigurându-i astfel o creştere gradată pe un repertoriu diversificat stilistic şi cuprinzător ca problematică de tehnică instrumentală.

În concluzie, putem spune că în etapa actuală a muzicii româneşti de la început de secol XXI, izvoarele noii orientări sălăşluiesc în muzica universală, care a dat indicii de pornire pentru toate direcțiile existente la noi. Dar nu este mai puțin adevărat că mulți compozitori români au găsit prețioase sugestii şi în partiturile lui Enescu. Ne gândim la acele interesante "mixaje enesciene", cum le numeşte Gh. Firca (2), mixaje verticale sau orizontale (referitoare la heterofonie sau la ritm) prezente în lucrările finale, dar şi în **Sonata a treia pentru pian**. În general, muzica pentru pian de la sfârşitul secolului XX se întemeiază pe structuri mici, dense, adoptând o pluritate de procedee, cu preferință pentru scriitura polifonică, complex heterofonică sau modal-cromatică şi cu referință la scriitura serială, pointilistă şi la

organizarea matematică: **Patru miniaturi** de Vinicius Grefiens (1955), **43 miniaturi** de Liviu Comes (1959), **Opt piese mici pentru pian** de Vasile Herman, **Invenţiuni modale la două voci pentru pian** de Gh. Costinescu (1963).

În afară de cele două direcţii amintite (tradiţională şi înnoitoare) se mai cere detaşată o direcţie experimentală din două motive;

1) prospectează înseşi resursele materiei sonore, tinzând la o radicalizare totală şi definitivă a lor;
2) n-a depăşit încă stadiul precreator, pentru a se încastra în opere durabile, convingătoare.

Experimentul pianistic, în speţă, se referă fie la tratarea instrumentului însuşi, fie la asocierea lui cu noile surse sonore. Spre el sunt atraşi, cu constanţă sau cu intermitenţă, unii dintre compozitorii români: Octavian Nemescu, Eduard Terenyi (**Trei piese pentru pian preparat**, 1968), Anatol Vieru (**"Nautilos", piesă pentru pian şi magnetofon**, 1968), Alexandru Hrisanide (**Experienţe pentru pian şi bandă de magnetofon**, 1968-1972), Costin Miereanu (**Spaţii II pentru orchestră, pian şi bandă magnetică**, 1969).

Ca o concluzie generală a temei abordate se poate spune că deceniile VI, VII şi VIII ale secolului XX s-au dovedit a fi cele mai rodnice în creaţii pianistice de vârf, ele constituind perioada unică de simultaneizare creatoare a patru mari generaţii:

- generaţia I, imediat următoare lui G. Enescu: Mihail Jora, Sabin Drăgoi, Mihail Andricu, Diamandi Gheciu;
- generaţia a II-a: Paul Constantinescu, S. Toduţă, T. Ciortea, N. Buicliu;
- generaţia a III-a: L. Comes, D. Bughici, A. Vieru, P. Bentoiu;
- generaţia a IV-a: A. Stroe, C. Ţăranu, Gh. Costinescu, Al. Hrisanide, N. Coman, L. Glodeanu.

Sfârşitul secolului XX nu va mai cunoaşte aceeaşi afluenţă de piese pianistice capitale, datorită epuizării aportului creator al primelor generaţii. Un nou reviriment al creaţiei pianistice româneşti se va putea produce la începutul secolului XXI, când se vor întâlni generaţiile a treia şi a patra cu generaţiile tinere, cu siguranţă explozive. Dacă germenii experimentelor de la sfârşitul secolului XX vor da roade, se vor putea trasa jaloanele muzicii de pian a secolului XXI, de comun acord cu generaţiile beneficiare, care vor stabili posibilitatea menţinerii sau dispersiei autonomiei acestui instrument.

NOTE

1. Breazul, George – "Iacob Mureşianu" – Revista *Muzica* nr. 4/1963;
2. Firca, Gheorghe – *Asupra unui principiu de variaţie specific creaţiei contemporane româneşti* în *Studii de muzicologie*, vol. VI, 1970.

BIBLIOGRAFIE

1. Breazul, George – **Pagini din istoria muzicii româneşti**, Ed. Muzicală, Bucureşti, 1966;
2. Cosma, Viorel – **Muzicieni români – Lexicon**, Ed. Muzicală, Bucureşti, 1970;
3. Herman, Vasile – **Profiluri muzicale. Sigismund Toduţă**, Revista Muzica, Bucureşti, nr. 6/1965;
4. Pascu, George – **100 de ani de la înfiinţarea Conservatorului de muzică "G. Enescu" din Iaşi**, Întreprinderea poligrafică Iaşi, 1964;
5. Popovici, Doru – **Muzica românească contemporană**, Editura Albatros, 1970;
6. Tomescu, Vasile – **Paul Constantinescu**, Editura Muzicală, Bucureşti, 1967;
7. Vancea, Zeno – **Creaţia muzicală românească**, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.S.R., Bucureşti, 1968.

STUDIUL PIANULUI – DISCIPLINĂ IMPORTANTĂ ÎN INTERDEPENDENȚA şI INTERFERENȚA CU CELELALTE DISCIPLINE DE EDUCAȚIE MUZICALĂ

Prof. Silvica Pânzariu
Colegiul Național de Artă "O. Băncilă" Iaşi

STUDIUL PIANULUI

În munca unui profesor la închegarea convingerilor, la formarea concepțiilor asupra predării unei discipline, la fixarea procedeelor metodice, contribuie o serie de factori:
1) modelul bun al foştilor dascăli (chiar cu particularitățile pedagogice ale unora dintre aceştia;
2) experiența câştigata în activitatea personală ca profesor;
3) schimbul de idei cu colegii;
4) consultarea publicațiilor de specialitate – ele reprezentând ansamblul pedagogiei vremii cu principiile, dar şi cu fluctuațiile ei.

Studiul pianului – ca obiect de cultură muzicală – se desfăşoară împreună cu acumularea cunoştințelor muzicale şi de cultură generală. Îi deschide elevului orizontul cultural, îi permite accesul real la muzica celor mai diverşi compozitori. Muzica pentru pian este atât de vastă, încât fiecare, după puterile lui, işi găseşte deplina satisfacție, studiind şi interpretând doar o infimă parte.

Indiferent de dimensiunile curente nepotrivite acordate obiectului - Pian "tehnic", "auxiliar", "secundar", "complementar" – el rămâne un instrument obligatoriu pentru toți muzicienii față de celelalte discipline de cultură muzicală – cu un caracter independent bine precizat.

Repertoriul cerut obiectului va fi dat în funcție de elasticitatea resurselor elevului, de condițiile de studiu individual şi de afinitățile şi preocupările individuale ale elevului.

Printre obiective se va urmări şi însuşirea tehnică a unui repertoriu bine precizat, preocuparea pentru finisajul artistic al pieselor studiate, realizarea unui tempo ce va determina caracterul piesei.

În predarea pianului vom încerca să armonizăm în acelaşi timp preocupările pentru stăpânirea tehnică a instrumentului şi pentru redarea expresivă a textelor muzicale. Tehnica muzicală înglobează atât "tehnică", în sensul cel mai restrâns – dexteritate fizică, agilitate, puritate, cât şi acela a unui întreg complex tehnico-expresiv, adică tehnica artistică.

Este absurd, ca în perioada în care elevul are nevoie să câştige mai ales elementara îndemnare a mânuirii clapelor să-l copleşim cu informări detaliate extrase din istoria muzicii, cu minuțioase analize armonice sau ale formei.

Trebuie format la elev tehnica de bază necesară redării cursive a textului muzical.

Sursa forțelor unui pianist va sta în perfecționarea tehnicii sale, dar mai cu seamă în organizarea rațională. Acest exercițiu mental pe care-l străbate cel ce lucrează la pian se va răsfrânge asupra întregii sale gândiri şi cunoaşteri. Cultura, şi prin ea înțelegerea sa se va amplifica şi adânci.

Caracterul interdependent al obiectului fața de celelalte obiecte de cultură muzicală este evident.

Pianul contribuie le dezvoltarea auzului melodic şi armonic, a simțului ritmic, deprinderea frazării, cultivarea ascultării polifonice a pieselor, redarea fidelă a notației muzicale, dezvoltarea inteligenței şi a sensibilității muzicale şi un exercițiu deosebit pentru realizarea independenței celor două mâini, citire pe două portative în chei diferite.

Cunoştințele teoretice se adâncesc prin folosirea lor consecventă în predarea pianului.

Printre obiectivele fundamentale ale obiectului se numără memorizarea şi citirea la prima vedere. Memorarea portativului dublu reprezintă o dificultate care depăşită, şi exersată va contribui la dezvoltarea memoriei muzicale în ansamblu.

Citirea la prima vedere este realizabilă în funcție de obținerea unei îndemnări pianistice.

Înlocuirea studiului temeinic cu citirea la prima vedere, nu este recomandabilă.

Uşurința citirii la prima vedere va veni din cunoaşterea temeinică a tuturor problemelor ce țin de celelalte obiecte de cultură muzicală.

Profesorul poate da îndrumări în ceea ce priveşte studiul individual. În continuare rezultatele depind nu atât de durata studiului, cât de frecvenţa, constanţa şi calitatea exerciţiului.

Întreruperile anulează rezultatele obţinute cu greu si frânează progresul instrumental.

Metoda cea mai eficientă de predare la acest obiect va avea diverse variante calitative, în funcţie de înzestrarea şi străduinţa pedagogică a profesorilor, de trăsăturile psiho-fizice ale elevilor, de particularităţile fiecărui caz în parte.

Disciplina PIAN coexistă în ansamblul disciplinelor de cultură muzicală cu aceeaşi independenţă pe care o are fiecare disciplină în parte, cu aceeaşi strânsă interdependenţă care există între toate disciplinele, cu acelaşi ţel comun: cunoaşterea, înţelegerea şi capacitatea de trăire a fenomenului muzical.

Studiul pianului este deosebit de util în munca oricărui instrumentist sau teoretician al muzicii, ca mijloc efectiv de dezvoltare a aptitudinilor muzicale – auz, memorie, concentrare în execuţie, fantezie creatoare; şi ca o contribuţie importantă la consolidarea elementelor de bază ale artei sunetelor – ritmica, melodica, armonia.

Cristalizarea ideii despre însemnătatea predării pianului ca instrument de cultură muzicală, stabilirea raportului de importanţă, de funcţii şi interferenţe cu celelalte discipline de educaţie muzicală, concepţia justă cu privire la predarea pianului sub raportul seriozităţii şi răspunderii muncii profesorului şi a elevului fixează împreună prestigiul acestei discipline.

Voi cita părerea lui Neuhaus despre importanţa studiului pianului:

"Studierea muzicii este tot atât de necesară pentru omul de cultură, ca şi învăţarea limbii, a ştiinţei despre societate, a matematicii, a istoriei ori a ştiinţelor naturii.

În definitiv orice muzician şi orice iubitor de muzică are deopotrivă nevoie de pian, ca şi orice om de limbă, de cuvânt de vorbire."

MUZICA STOCHASTICA

LICEUL DE ARTA "OCTAV BANCILA" IASI

SESIUNEA DE COMUNICARI 1999

Profesor MARIA-GEORGETA POPESCU

MUZICA STOCHASTICA

Natura intimă a muzicii, ca artă a combinarii sunetelor, ca si natura sunetului pot fi exprimate in cifre. De exemplu: octava cuprinde 5 T si 2 ST, sau 12 ST; duratele supuse legii divizarii: o nota intreagă = patru patrimi sau sunetul "la" in realitatea sa acustica (fizica) are inaltimea sau frecvența de 440 Hz etc. Combinarea mai multor sunete, intervale, linii melodice, stratificari polifonico-armonice se exprimă grafic prin notarea pe portativ sau poate fi exprimată si numeric, prin notarea in cifre a caracteristicilor fiecărui sunet, interval etc.

Legate de această realitate obiectivă, privind structura sunetului, rezonanța naturală descoperită încă din Antichitate de Pytagora, fundamentează evoluția anterioară a teoriei si practicii muzicale. Exista o strinsa corelație intre muzică si acustică, deci intre muzică si matematică. Muzica fiind arta combinarii sunetelor iar aceasta avind o realitate fizică pot fi exprimate matematic in formulari abstracte. Rezultă ca muzica la rindul ei poate fi exprimată matematic prin combinari de formule, nu numai grafic (in sensul notatiei muzicale) dar si sonor - in actul interpretarii. Pîna in pragul secolului XX istoria cunoaste mulți muzicieni care s-au preocupat de descifrarea acestor conexiuni. Două exemple ar fi destul de concludente : Johann Sebastian Bach care duce la apogeu arta contrapunctului, a polifoniei, avind la baza si calcul matematic, si Jean Philiph Rameau cu "Tratatul de armonie" din 1722 care ordonează intr-o viziune ce se poate expima si matematic corelatiile ce exista intre structurile functionale tonale, propunind un mod de organizare riguros, cu aplicatie practică din secolul al XVII- lea pina in zilele noastre

La inceputul secolului XX Arnold Schönberg propune intr-un limbaj atonal, o organizare *serială* , care se caracterizează printr-o lărgire a sferei sunetelor sonore, cit si a resurselor expresive prin serializarea inaltimilor, a duratelor, a dinamicii, a timbrurilor etc, care a condus spre posibilitatea exprimarii din ce in ce mai riguroase a discursului muzical prin intermediul cifrelor.

A doua jumatate a secolului nostru se defineste a fi o perioada deosebit de complexă in istoria artelor, deci si a muzicii unde alături de cunoasterea firească a

unor stiluri, direcții cunoscute si verificare prin creații de valoare apar si alte direcții noi, fie sub forma de experiment, fie adoptate imediat de noile tehnici de limbaj muzical.

Ca tehnici actuale de limbaj muzical mai cunoscute sunt : muzica electronica, concretă, stochastică si aleatoare. Astazi ne vom opri asupra muzicii stochastice care apare ca o reactie la limitele polifoniei serialismului. Astfel in muzica stochastica-matematica se afirmă doua directii: una care renunță la orice sistem de organizare introducind fenomenul "alea" (Scoala americana care se impune cu muzica de tip aleatoriu = "a hazardului") si a doua care gaseste un sistem de organizare propriu, unde multitudinea de sunete "creează un eveniment sonor pe planul ansamblului" - dupa definitia lui Janis Xenakis - compozitor grec nascut in 1922, la Braila (urmeaza cursurile Academiei de Arte din Bucuresti, apoi Politehnica, completindu-si cunostintele prin studiul la Paris a Facultatii de Arhitectura), cel care a inițiat această cale, direcție, in cartea sa "Muziques formelles" aparuta in 1963. El expune respectiva teorie pe care o aplică in practică avind mult succes si realizind lucrări valoroase precum "Pithoprakta", "Metastasis", "Achorripsis", "Diamorphoze" etc.

El demonstrează că in fenomenele globale nu contează detaliul, ci media statistică de transformare a obiectelor sonore, a stărilor izolate luate la un moment dat. De aici necesitatea introducerii principiilor matematice care nu servesc ca scop in sine, ci ca mijloc. Au fost astfel introduse notiunile de "calcul statistic". Deci muzica stochastică ia nastere pe bază de calcul matematic al probabilitatilor. El mai aplică muzicii ~~prin~~ teoria matematică a "lanturilor Markov" sau cercetarile matematice din domeniul jocurilor care au dus la strategia muzicală stochastică. Ca instrument de lucru a utilizat logica simbolică sau ordinatorul pentru ușurarea calculului statistic. Toate acestea au dus, pe lîngă apariția unui proces inedit de creație si la metode de analiză ă altor opere, apartinind chiar trecutului.

Lucrarea care o analizam si audiem astăzi a lui Xenakis este "Metastasis" (méta=~~starea initiala~~, stasis=stare, situatie). Deci sensul lucrarii "Metastasis" este ideea de transformare dialectică dintr-un anumit moment inițial.

Această lucrare monopartită a fost cîntata in primă auditie la Paris in 1955, reprezentînd o punte de legatură intre muzica clasiça (referindu-ne la muzica seriala

a lui A. Schönberg) si "musique formalisée" pe care autorul a fost obligat să o inaugureze în compozitiile sale.

Iată cîteva conceptii noi din domeniul "limbajului muzical" utilizate in aceasta lucrare :

• orchestra compusă din 61 de instrumente muzicale este divizată pina la extrem : 61 de instrumente cîntă 61 de partituri diferite;

•folosirea sistematica a glissando-lui individual, pentru fiecare instrument in parte fiind calculată "panta" acestuia;

•structurile intervalelor, duratele, timbrele instrumentelor muzicale sint calculate, combinate, făcînd apel la progresii geometrice;

•iata si citeva elemente de logică simbolică utilizate de catre compozitor: primii termeni sau termenii initiali in limbajul lui Janis Xenakis ar fi: O = oprirea la origine, la izvor, proveniența; N = o oprire; N' = oprirea provenită din deplasarea elementelor din N; D = ansamblul de valori sau caracteristica sunetelor privite dintr-un anumit moment ș.exemplele pot continua.

Olivier Messiaen, compozitor contemporan si profesor la catedra de compozitie a Academiei pariziene scrie despre Janis Xenakis că este "un muzician cum nu sint alții...Dubla sa formație de arhitect si de compozitor, munca sa de o riguroasă matematică geometrică și predispoziția spre nou cu un limbaj singular. Trei capodopere orchestrale: "Metastasis", "Pithoprakta", "Achoripsis"...".

Marele dirijor si compozitor Leonard Bernstein îl completeaza : "Acest mare joc si un privilegiu pentru mine de a dirija "Metastasis"".

Matematizarea muzicii este seducatoare cind o citesti ca argumentație , dar cind asculți muzica realizată pe aceste principii rămîi descumpanit. De ce ? Probabil pentru că omul nu poate încă să descifreze intr-o muzică a lui Xenakis nici probleme de stochastică, nici probleme de teoria jocurilor matematice, nici probleme de logică a naturii. Pe cind intr-o muzica a lui Bach omul poate să distingă anumite raporturi simetrice, de logica umană, de logica muzicală . Consonanța înseamnă ordine, disonanta este dezordine si omul este o sinteză dialectica intre ordine si dezordine.

Nu întîmplător , foarte mulți compozitori din lumea intreaga au renuntat la exagerarile așa zișilor moderniști. Se constată o perioada postmodernistă care totusi

înseamnă temperare, fără să se renunțe la căutări. Cu toate acestea în această goană după originalitate și înnoire , confruntarea cu tradiția rămîne logică. S-a pledat pentru abolirea logicii tonale, si totuși s-a revenit in forme noi la tonalitate. S-a pledat pentru totala automatizare a expresiei, dar omenirea are nevoie de spontaneitate, de sensibilitate.

"Mi se pare absolut necesar - scria Arthur Honigger (compozitor francez secolul XX) -ca să putem înainta trebuie sa fim trainic legați de ceea ce ne-a precedat. Să nu rupem tradiția muzicală - o creangă taiată de pe trunchi, moare repede".

Chiar dacă nu preferam muzica matematică-stochastică, cerintele vietii contemporane ne obligă să o cunoastem si chiar să o aprofundăm. Și ca "sa nu rupem total legatura cu traditia" muzicală să audiem intr-o conceptie orchestrala contemporana "Toccata si Fuga" in re -minor de J.S.Bach concepute in viziunea dirijorala a lui Leopold Stokovsky, sau Benjamin Britten - compozitor englez din secolul XX - "Variatiuni si Fuga pe o tema de Purcell", sau Serghei Prokofiev compozitor rus din secolul XX - "Simfonia clasica" partea a treia - Gavota in viziunea dirijorală a lui Sergiu Celibidache.

AMADEUS

Prof. Maria Georgeta Popescu
Colegiul Național de Artă "Octav Băncilă"

DE CE MOZART ?!

„Într-o epocă în care inteligența tinde să înnăbuşe sensibilitatea, gândirea să ucidă inima,ar fi de dorit ca lumea întreagă să învețe să asculte Mozart. Cu o infinită discreție, dar în mod permanent, omul este prezent în muzica lui, în care se simt bătăile inimii. De aceea ea este unică,tânără, veşnică."

Maurice Thiriet

JOHANNES CHRYSOSTOMUS WOLFGANG THEOPHILUS MOZART s-a născut la 27 Ianuarie 1756 la Salzburg. Ultimul prenume a fost transformat în sinonimul german Gottlieb, apoi în italianul Amadeus iar traducerea în limba română fiind „iubit de Dumnezeu".Tatăl său, Leopold Mozart, a fost compozitor, pedagog şi violonist în orchestra prințului – arhiepiscop din Salzburg. Acest lucru ia asigurat, încă din cea mai fragedă copilărie, un mediu favorabil dezvoltării artistice a micuțului Wolfgang Amadeus.

Din cei şapte copii ai lui Leopold şi Annei Maria Mozart cinci au murit la vârste mici, supraviețuind doar o fată – Maria Anna Walburga Ignatia , căreia i se spunea Nannerl şi ultimul copil, WOLFGANG AMADEUS. Talentul său este descoperit încă de la vârsta de trei ani, manifestând o atracție deosebită pentru muzică. Din acestă perioadă tatăl său începe să-i dea primele lecții de clavecin (strămoşul pianului),vioară şi orgă.Trei ani mai târziu începe să creeze primele lucrări – câteva Menuete, catalogate mult mai târziu de Ludwig Köchels (de unde şi înscrierea pe care o întâlnim la fiecare opus/lucrare de KV, adică Köchels Verzeichnis – catalog Köchel – KV). Prima sa apariție în fața publicului are loc la vârsta de cinci ani, când, în cadrul unui concert la Salzburg, acompaniază o piesă pentru voce şi pian. Din ianuarie1762, într-o primă călătorie la München, Leopold deschide seria celebrelor turnee europene pe care avea să le efectueze timp de mai mulți ani împreună cu copiii săi. În capitala Bavariei fratele şi sora au concertat în perzența principelui elector- Maximilian al III-lea, repurtând un mare succes. În acea perioadă Wolfgang compusese primele Menuete KV 2, 4, 5 şi un Allegro KV 3. După aceast prim succes concertistic, urmează un turneu în câteva oraşe din Austria. La Viena „copilul minune"cântă împreună cu sora sa în fața împărătesei Maria Tereza la palatul Schönburg şi se prezintă în fața publicului, care îl aplaudă cu multă căldură. În anul următor – 1763, întreaga familie va întreprinde un nou turneu de concerte, de data aceasta mult mai lung, care îl va duce mai întâi prin câteva oraşe din Germania, trecând din nou prin München, apoi prin Augsburg, unde copiii au concertat; urmează Schweitzingen, unde Wolfgang a concertat cu celebra orchestră a prințului elector Karl-Theodor; prin Frankfurt, unde a avut loc unica întâlnire dintre Göthe şi Mozart; apoi au urmat concertele din capitala Țărilor de Jos – Bruxelles, Paris, Londra, Olanda, din nou Franța şi la urmă Elveția. Sosiți în noiembrie 1763 la Paris, „copilul minune" şi talentata sa soră au stârnit mai întâi curiozitate, apoi o admirație ieşită din comun. Aici familia Mozart a fost primită şi aclamată de contele Van Eyck, ambasador al Bavariei, la care au fost găzduiți, de doamna de Pompadour şi chiar au avut onoarea să fie invitați la palatul Versailles, unde au concertat. Contactul cu viața muzicală pariziană îi oferă prilejul de a cunoaşte pe lângă muzica franceză de operă a lui Monsigny, Rameau, şi creația instrumentală a lui Schobart, clavecinist şi compozitor al prințului Conti, ceea ce a lăsat urme importante în creația sa. De asemenea, a cunoscut şi creația altor muzicieni, cum ar fi Eckard, Le Grand, Hochbrucher etc. Din această perioadă datează cele două sonate pentru clavecin cu acompaniament de vioară KV 6 şi 7 dedicate doamnei Victoire de France, fiica lui Ludovic al XV-lea, şi sonatele dedicate doamnei de Thésé. Tot în capitala pariziană va apare un prim articol publicat în „Corespondența literară", unde sunt prezentate concertele familiei Mozart. Acest articol a fost semnat de secretarul ducelui de Orléans.

După cinci luni în care au fost în centrul atenției vieții culturale pariziene, familia Mozart ajunge în capitala Angliei, unde a fost primită de rege şi regină în St. James Park. La Londra are ocazia să

asculte oratorii de Georg Friedrich Händel şi să se apropie foarete mult de Johann Christian Bach, ultimul fiu al cantorului de la Leipzig, Johann Sebastian Bach. Împreună au avut posibilitatea să participe la concerte de binefacere. Tot în capitala Angliei a avut posibilitatea să aprofundeze un nou gen pentru el – simfonia, care fusese conceput de Karl Friedrich Abel. Tot din această perioadă datează o primă simfonie – în mi bemol major –KV 16 concepută de „copilul minune", apoi va mai compune şi şase sonate pentru clavecin şi vioară sau flaut, dedicate reginei Charlotte. Acest turneu a făcut ca faima tânărului muzician să se răspândească în întreaga Europă. În acelaşi timp, contactul cu viaţa muzicală şi cu personalităţile ţărilor vizitate au o influenţă favorabilă asuprea dezvoltării sale ca viitor mare muzician.

În vara anului1765, plecând de la Londra au trecu prin Dover, Calais, Lille, Rotterdam, ajungând toamna la Haga, unde ambii copii se îmbolnăvesc grav. Febra ridicată de care au suferit i-a determinat să nu mai poată concerta până în primăvara anului următor, toate acestea datorându-se surmenajului impus de programul deosebit de încărcat. Se presupune că acest efort intelectual şi fizic timpuriu, la o vârstă atât de fragedă au contrbuit la dispariţia prematură a lui Mozart, la numai 35 de ani. Primăvara anului următor o petrec tot la Paris, participând la recepţiile organizate de prinţul de Conti şi cunoscând multe personalităţi din domeniul muzical. Din punct de vedere al creaţiei va concepe numai lucrarea catalogată KV 33 – Kyrie în fa major.

Reântors la Salzburg, Wolfgang va avea răgazul să aprofundeze creaţiile înaintaşilor săi şi să compună două lucrări vocal-dramatice – gen operetă /singspiel şi concertele pentru clavecin şi orchestră KV 37 – 41. Urmează „Bastien und Bastienne" şi „La Finta semplice", lucrări care-l vor consacra în genul singspiel-ului. Tot în această perioadă mai compune muzică instrumentală în genul divertisment, cum ar fi Serenade, Casaţiuni şi câteva lucrări religioase.

În 1769 Mozart pleacă pentru mai bine de un an în Italia, unde face cunoştinţă cu o serie de compozitori de renume, cum ar fi Locatelli, Sammartini, Nardini şi mai ales cu Padre Martini, primeşte comenzi de opere şi este distins cu mai multe titluri onorifice ale diferitelor societăţi muzicale. La sfârşitul lunii martie al aceluiaşi an, Mozart este primit de Papa Clement al XIV-lea. După pelerinajul concertistic din marile oraşe italiene, Leopold şi Wolfgang se vor intoarce la Salzburg unde tânărul muzician va ocupa postul de concert-maestru al orchestrei episcopului Colloredo. Anii în care functionează ca dirijor la această orchestră au fost deosebit de fecunzi în privinţa creaţiei, dar totodată au constituit pentru Mozart şi un lanţ neântrerupt de umilinţe şi privaţiuni din pricina neânţelegerilor cu episcopul. In această perioadă va compune mai multe Simfonii KV de la 124 pâna la 134. Apoi cvartete de coarde, concerte instrumentale dintre care se remarcă Concertul pentru fagot în si bemol major, Concetul nr. 9 pentru pian în mi bemol major şi opera La Finta Giardiniera.

Nemaiputând suporta starea de tensiune existentă, Mozart pleacă în 1775 din Salzburg şi se stabileşte mai întâi la Mannheim, apoi la Paris. În aceste momente o cunoaşte pe tânara cântăreaţă Aloysia Weber, de care se îndrăgosteşte, căsătorindu-se totuşi peste câţiva ani cu sora acesteia, Constance. Din punctul de vedere al creaţiei, aceasta perioada este rodnică, Mozart continuând să creeze simfonii, sonate, Concertul pentru pian şi harpa, serenade, misse etc.

Anul 1778 va însemna dispariţia mamei sale care-l însoţea la Paris. Mozart nu-şi găseşte locul în viaţa muzicală pariziană, dominată în acea vreme de alţi compozitori, fiind nevoit în cele din urmă să se întoarca la Salzburg în orchestra episcopului de Colloredo. În cronologia vieţii lui Wolfgang trebuie menţiontă numirea compozitorului în ianuarie 1779 în postul de organist al Curţii de Colloredo, pentru o perioadă scurtă. Aici va rămâne pâna în 1781 când părăseşte din nou orchestra, de data aceasta definitiv, şi se mută la Viena ca muzician independent. În capitala Austriei, în acea perioadă fiind cel mai important centrul de cultură europeană, se va apropia foarte mult de „papa Haydn" de la care va învăţa să compună cvartete şi îi dedică şase opusuri reprezentând o mărturie a respecului pe care il purta.

Anii vienezi se caracterizează printr-o muncă încordată, fără răgaz. În 1787 este numit în funcţia de muzicant şi compozitor al Curţii imperiale, dar salariul fiind mic, Mozart este nevoit să accepte în continuare comenzi noi pentru a-şi întreţine familia. Astfel, din această perioadă datează Rondo-ul pentru vioară şi orchestră, mai multe sonate pentru pian, şi opera Răpirea din Serai, comandată de împăratul Joseph al II-lea. Tot în domeniul simfonilor va concepe Simfonia „Haffner", lucrare comandată de primarul Salzburgului, Simfonia nr. 36 „Linz"care a creeat-o numai în trei zile, sonate, cvartete, serenade, lucrări polifonice/religioase, cum ar fi Missa în do minor etc.Trebuie menţionată, tot din aceeaşi perioadă şi opera „Idomeneo, re di Creta" KV 366, lucrarea fiind o comandă din parte prinţului elector Karl Theodor pentru sărbătorirea carnavalului de la München.

Pentru a se pezenta pe scenă ca virtuoz al claviaturii, aspect al talentului său pe care vienezii îl apreciau cel mai mult, compozitorul a creat din 1784 până în 1786 o serie de 12 concerte pentru pian numerotate de la 14 la 25, pe care le va prezenta publicului în „Academii" – denumire dată în acea perioadă concertelor publice. Lipsa suportului financiar îl determină să predea şi lecţii („elevele" sale din această perioadă fiind contesa Rumbeck, doamna von Trattner, contesa Zichy şi altele) şi să facă şi muzică de cameră împreună cu mai multe personalităţi muzicale ale timpului, cum ar fi şi Joseph Haydn.

Ca multe alte spirite cultivate ale epocii, Mozart a aderat la francmasonerie în anul 1785, compunând lucrarea „Muzica masonica funebra". Tot în aceasta perioada el lucrează la capodopera „Nunta lui Figaro" al cărui libret are la bază lucrarea celebrului autor francez - Beaumarchais, şi care va fi foarte bine primită atât de către vienez cât şi de praghezi. Urmează opera „Directorul de teatru", o lucrare executată tot la comandă pentru festivităţile organizate în onoarea lui Albert de Saxa, guvernator al ţărilor de Jos, premiera având loc la palatul imperial – Schönbrun în ´86. În anul următor Mozart s-a consacrat compunerii operei „Don Giovanni" (a carei premieră are loc la Praga, fiind un mare succes) şi a cunoscutei lucrări orchestrale - „Mica Serenada", lucrare prezentată pe CD _ul nostru pentru audiţie.

Deşi lucrările sale erau înterpretate pe cele mai importante scene europene, totuşi o scrisoare datată decembrie 1787 şi semnată de J. Haydn ne arată că totuşi, Mozart nu era aprecia la adevărata sa valoare: „Dacă aş putea doar, să gravez în spiritul oricărui prieten al muzicii, dar mai ales în spiritul prinţilor acestui pământ, inimitabilele lucrări ale lui Mozart, să-i fac să le asculte înţelegerea muzicală şi emoţia pe care le aduc eu însumi, pe Dumnezeu, naţiunile ar intra în rivalitate pentru a avea pentru ele această bijuterie... Sunt uimit că Mozart, această fiinţă unică, nu este angajat la o Curte regală sau imperială. Scuzaţi-mă dacă m-am încălzit: este pentru că îl iubesc şi îl iubesc prea mult pe acest om !"

Între timp murise aproape subit la Salzburg tatăl sau, Leopold Mozart, prietenul său cel mai apropiat, după cum reiese din corespondenta celor doi. Această dispariţie îl va marca pe Amadeus, lucru simţit, în special în conceperea expresiei operei „Don Giovanni". Tot acum vor fi concepute şi alte opusuri: sonate, cvartete şi în special a Simfoniei numărul 38 etc.

Împăratul Franz Joseph al II-lea îi oferă din anul 1787 titlul de compozitor al „Camerei imperiale şi regale". Si totuşi Mozart se va confrunta cu mari probleme financiare, onorariul acestei funcţii fiind nesatisfăcător şi bineînţeles nu-i dădea răgazul şi posibilitatea ca timp să poată crea.

În primăvara lui1789 începe o nouă călătorie, însoţit de elevul său, prinţul Karl von Lichnowski, ajungând la Praga, Dresda, Leipzig, Potsdam, unde a fost primit de Friedrich –Wilhelm al II- lea, regele Prusiei, un bun violoncelist şi pentru care Mozart va compune Cvartetele de coarde KV 578, 579 şi 590.

Epuizat fizic, cu mari probleme financiare, ultimii ani de viaţa lui Mozart înseamnă şi epoca marilor creaţii, a ultimelor trei Simfonii într-o declanşare torenţială de inspiraţie şi energie creatoare, care vor deveni „punct de sprijin" în creaţia secolului al XVIII –lea şi vor căpăta titulatura de „Trilogia simfonică finală". Cele trei simfonii au fost terminate , rând pe rând, în 26 iunie 1788 – mi bemol major, în 25 iulie sol minor – numărul 40, supranumită „zâmbet printre lacrimi" sau „a suspinului" şi ultima simfonie, numărul 41 în do major –denumită „Jupiter" sau „a Soarelui", datată 10 august în acelaşi an ' 88. Urmează opera „Cosi fan Tutte"(1790), ultimele concerte pentru pian, opera „Flautul fermecat". Pentru realizarea acestei lucrări, autorul va colabora chiar cu Schikaneder, autorul textului, interpretul rolului lui Papageno la premieră, care era şi directorul teatrului „An der Wien", unde a avut loc prima prezentare scenică în data de 30 septembrie 1791, la Viena. Iniţal autorul a intitulat lucrarea „Deutsche Oper" pentru că era conştient de necesitatea creării unei opere naţionale germane. Mesajul acestei lucrări este triumful iubirii, ca o apoteoză a binelui – un etern subiect!

Nu este deloc lipsit de importanţă să notăm că tot în această perioadă are loc mistericasa comandă a Requiem – ului, ce răscoleşte pe artistul ros de boală, neînpliniri şi decepţii, readucând în conştiinţa lui acele gânduri pesimiste care îi dădeau târcoale cu tot mai multă insistenţă, ideea de „dincolo de viaţă". Se ştie astăzi că povestea învăluită în ceaţă asuprea originii lucrării vocal-dramatice cu scop funebru porneşte de la o legendă şi că lucrarea respectivă îi fusese comandată, prin contract parafat, de contele Walsegg.

Inconfundabilul Requiem în re minor va rământe neterminat pentru că în noaptea de 4 spre 5 decembrie 1791 Wolfgang Amadeus Mozart va încerca să descopere ce poate fi „dincolo de viaţă". Înmormântarea a fost dintre cele mai modeste, cei care au însoţit coşciugul nu au putut să ajungă până la groapa comună, unde a fost înmormântat, datorită unei epidemii.

Ce este un **CONCERT INSTUMENTAL?**

Încercați să vă imaginați un grup instrumental reunit în salonul unui prinț, în secolul al XVII – lea. Dacă din ansamblu se remarcă un instrument singular, o vioară, de exemplu, aceasta atrage imediat atenția asuprea ei; ea se desprinde de celelalte instrumente, le răspunde, li se opune sau li se alătură, după necesitățile discursului muzical. Probabil în felul acesta s-a născut CONCERTO-ul!

Opoziția unuia sau mai multor soliști instrumentiști la tutti orchestral – acesta este principiul de bază a concerto-ului.

La început *concerto* însemna o compoziție muzicală în care vocile sau instrumentele erau în concurență; astfel se găsesc la compozitori din secolul al XVI – lea, de exemplu la venețianul Gabrielli. Pornind de aici, se face trecerea spre *concerto grosso*, apoi spre *concertul* pentru solist şi orchestră.

Într-un *concerto grosso* mai mulți soliști, de obicei şefii de partidă, formează grupul *concertino,* mic grup concertant, care dialoghează cu *tutti.* A. Corelli, A Vivaldi, G.Fr. Händel dar în special Johann Sebastian Bach au creat adevărate modele în acest gen instrumental. În secolul al XVIII –lea din grupul *concertino* va rămâne un singur solist, care va dialoga cu orchestra, astfel va apare o nouă titulatură, *concertul pentru solist şi orchestră*. Vivaldi este cel care va perfecta acest nou gen şi va servi ca exempu pentru Bach, Händel, Mozart, Beethoven, Schumann, Liszt, Ceaikovski, Brahms, Bartók. Aceştia îl vor duce la apogeu, fiecare cu stilul său personal.

Construcția/arhitectura unui concert instrumental este tripartită, adică are trei părți – **Allegro – Adagio – Allegro -** structură concepută de Antonio Vivaldi şi însuşită cu mici excepții de majoritatea compozitorilor, indiferent de epocă/secol sau stil muzical.

Primul Allegro este în general o *formă de sonată* clasică, în care ne sunt prezentate pe rând două teme contrastante ca expresie (prima dinamică, viguroasă iar a doua este visătoare, nostalgică, meditativă) – denumită în termeni de specialitate - *expoziție*; urmează prelucrarea/transformarea celor două teme – *dezvoltarea* sau *marele travaliu*; iar ultima secțiune – *repriza* sau *reexpozția* ne reaminteşte/ reexpune cele două teme contrastante în forma inițială. Partea a doua – Adagio - are o formă în general de *lied* (cântec), o temă dolce, cantabilă urmată de o altă temă mai dinamică, apoi revine melodia/ tema de la început. Ultima parte a concertului instrumental – Allegro/ Presto – poate fi un *Rondo* (dans popular francez, ca expresie este vioi, dinamic) sau iar *sonată* ca în prima parte sau o combinație între *Rondo – sonată.* Rondoul este alcătuit dintr-un refren şi mai multe cuplete, care alternază între ele; obligatoriu trebuie să începă cu refrenul – dinamic, vesel ca expresie şi să se termine tot cu refrenul. Pe parcursul celor trei părți/ mişcări solistul instrumentist va dialoga cu tutti/orchestra putând să pună în valoare trei aspecte complementare ale artei sale interpretative: *forța de exprimare* – în partea întâi; *Calitatea exprimării, a cântului* în a doua parte, care este nostalgică, meditativă; iar în ultima parte instrumentistul se impune şi prin *virtuozitate*. Astfel se crează un echilibru specific genului de *concert instrumental*. Prin modul în care a fost conceput acest gen, el are ca scop să pună în valoare calitățile solistului: sensibilitatea, virtuozitatea şi puterea sa de expresie. La sfârşitul părților rapide, a primei şi ultimei mişcări, de obicei se află *cadența* – prin care solistul ne poate dovedi că stăpâneşte tehnica instrumentală şi reprezintă momentul de virtuozitate, de strălucire a prezentării scenice. Cadența păstrează un caracter de improvizație, în general pe tema principală a mişcării respective. Orchestra anunță apropierea cadenței pe un acord, foarte uşor de recunoscut, şi „dă cuvântul" solistului.

Concertele ocupă un loc important în creația lui Mozart, care a compus mai mult de patruzeci, pentru tot felul de insrumente: vioară, vioară şi violă, flaut, flaut şi harpă, oboi, fagot, corn şi cele mai însemnate şi mai inspirate pagini – 27 de concerte pentru pian.

Propunem pentru a audia împreună mai multe mişcări/ părți din trei capodopere concertante: Allegro şi Andantino din Concertul pentru flaut şi harpă, soliști fiind Peter Jancovic – flaut, Renata Modron – harpă; Concertul pentru pian şi orchestră Nr. 21 avem posibilitatea să-l ascultăm integral în interpretarea pianistei Svetlana Stanceva iar din ultimul Concert pentru clarinet sunt propuse ultimile

două părți – Andantino şi Rondo,Allegro –în viziunea interpretativă a clarinetistului Joze Ostranc. Toate aceste lucrări sunt prezentate în interpretarea Orchestrei Festivalului Mozart (festival organizat la Viena din anul 1783, unde Wolfgang s-a prezentat ca pianist) sub bagheta cunoscutului şi apreciatului dirijor Alberto Lizzio.

Concertul pentru flaut, harpă şi orchestră în do major, KV 299, este o lucrare de tinerețe, datând din 1778, i-a fost comandată compozitorului în perioada pariziană de ducele de Guisnes care cânta la flaut şi dorea să se facă auzit prin saloane împreună cu fiica sa, harpistă. Lucrarea respectă elementele tradiționale ale arhitectuii unui gen concertant iar din punct de vedere al tehnicii de interpretare va avea în vedere că cei doi instrumentişti sunt virtuozi – amatori, dar cu o tehnică remarcabilă. Mozart va ceda rolul principal flautului şi va trata cu mai multă atenție harpa, pentu că acest instrument are posibilități de expresie limitate dar deosebit de grațioase. Autorul îmbină cele două sonorități ale flautului şi harpei cu multă dibăcie şi le face să dialogheze cu orchestra, după vechiul şi cunoscutul principiu concertant. Lucrarea este tripartită – *Allegro – Andantino – Rondo, Allegro,* iar nota fundamentală a expresiei este de grație şi calm, seninătate şi multă voioşie. Contrastele dintre cele trei părți sunt bine delimitate, conturându-se clar caracterul fiecăruia. Materialul tematic este prezentat pe rând de cele două instrumente soliste şi de orchestră, flautul propunând mereu material sonor nou iar harpa rămânând consecventă tematicii de bază.

Cum pentu Mozart melodia a fost elementul cel mai apropiat ființei lui, majoritatea mişcărilor lente din lucrările lui "sunt pătrunse de o vădită bucurie de a lăsa muzica să curgă, într-o tandră şi liniştită alunecare" ne subliniază Ada Brumaru în lucrarea sa „Vârstele Euterpei".

Vă sugerăm să audiați acestă lucrare, dar apropiați-vă cu multă răbdare în special de partea mediană – a II-a, unde sunetele curg şi vă învălui cu multă nostelgie. Muzicologul Romain Rolland a fost impresionat de tema muzicală din acestă parte, spunând că „Mozart zâmbeşte printre lacrimi".Compozitorul reuşeşte în acest concert, plin de prospețime şi naturalețe, de gingăşie şi farmec tineresc să îmbine spiritul muzicii franceze cu marea sa sensibilitate austriacă.

Pentru a asigura material/financiar existența lui şi a familiei sale, în perioada stabilirii sale la Viena, după 1780, Mozart nu a avut altă posibilitate decât să dea lecții şi să concerteze în „Academii". Pentru a se prezenta publicului ca virtuoz al claviaturii – aspect pe care vienezii îl apreciau cel mai mult la Amadeus – compozitorul a conceput o serie de 12 concerte pentru pian. Dintre acestea face parte şi **Concertul pentru pian şi orchestră în do major, numărul 21, KV 467.**

De ce l-am ales pe acesta din totalul de 27 de lucrări concepute în acelaşi fel? Pentru că acest concert degajă o stare atât de optimistă, radiază lumină, multă bucurie şi speranța de care avem cu toții nevoie. Şi mai avem un argument – Dinu Lipatti, pianist concertist român a realizat o memorabilă imprimare cu acest concert şi a conceput/compus şi cadențele concertului. Audiția de pe CD-ul propus de noi este în interpretarea Svetlanei Stanceva, acompaniată de orchestra „Festivalului Mozart", sub bagheta dirijorului Alberto Lizzio.

Acest concert este o lucrare de maturitate iar arhitectura lui este tradițională –repede- lent – repede. De la început vom realiza expunerea temelor în manieră dialogată în care se desfăşoară întregul discurs muzical; ansamblul simfonic capătă un rol important, devenit un partener cu care solistul „angajează o convorbire" susținută permanent şi mult pasionată în special în Andante. Această parte mediană, devenită caracteristică pentru paginile mozartiene, degajă cea mai pură expresivitate lirică, meditativă. Muzicologii susțin că ar fi cel mai desăvârşit Andante concertant din câte a scris Mozart, sunetele din această parte incită imaginația, melodia suavă urcă spre înălțimi prin glasul viorilor, purtându-ne între vis, nostalgie, uşoară durere, înfiorare discretă, lină mângâiere; putem susține că Mozart a stăpânit acest secret ca nimeni altul. Dumneavoastră prin audiere o să descoperiți, sigur mult mai multe valențe ale acestei şarmante lucrări concertante.

Concertul pentru clarinet şi orchestră în la major, KV 622 s-a născut dintr-o prietenie, fiind dedicat clarinetistului Anton Stadler. Scris în octombrie 1791, lucrarea poartă urmele tragice ale ultimelor luni de suferință din viața autorului. Din cele trei părți Allegro – Adagio – Allegro, a doua este un cântec de o mare sensibilitate; cele două părți care o încadrează, par a fi mai reținute, mai aşezate decât de obicei, aducând o atmosferă de nostalgie.Ca şi în celelalte creații din acel ultim an, în concert domneşte

o atmosferă melancolică, de tristețe resemnată. În acest sens, cele trei părți nu sunt, conform tradiției, contrastante, ci au o stare comună, o undă de durere ce trece prin întreg discursul muzical, dând până şi Rondo-ului o undă de târzii regrete.

Allegro – partea întâi – debutează cu prezentarea temei principale în la major de către orchestră, apoi preluarea ei de către solistul clarinetist. Tema a doua care este în contrast cu prima, este suplă, grațioasă şi va fi auzită tot la clarinet. Ambele teme se împletesc, se aud transformate, ca spre sfârşitul Allegro –ului solistul să ne reamintească temele în forma lor inițială. Mişcarea se încheie fără o parte de virtuozitate, fără cadență, după cum eram obişnuiți.

Adagio – este cântecul unei inimi în suferință. Un cântec a cărui simplitate creează noblețea emoției. Clarinetul dialoghează cu orchestra iar pe partea mediană mişcarea se însuflețeşte acordându-i posibilitatea solistului să prezinte o nouă temă muzicală. Urmează tradiționala cadență şi se revine la prima secțiune, la prima temă din Adagio.

Allegro – ul ultimei părți este conform gândirii clasice un Rondo, un dans vesel , rapid, robust care este întretăiat de mai multe cuplete care au un caracter diferit față de tema / refren a Rondo-ului. Se spune că la Mozart „bucuria depăşeşte durerea fără să o îndepărteze". Tema muzicală a acestui refren este un exemplu elocvent în acest sens, punând în valoare o simplitate melodică pur mozartiană. Solistul instrumentist participă alături de orchestră la dialogul refren – cuplet iar mişcarea se încheie cu o codă/concluzie scurtă.

Concertul pentru clarinet şi orchestră în la major pune în valoare resursele instrumentului solist, prezentându-ne o adevărată măreție interioară şi multă strălucire, specifică perioadei clasice vieneze.

Fiind un virtuoz instrumentist, Wolfgang Amadeus Mozart pune în prim plan latura de virtuozitate, spectaculoasă a tehnicii instrumentale. El împleteşte latura solistică cu sonoritățile ample ale orchestrei. Este compozitorul care a conceput cadența solistică lăsând posibilitatea interpretului să-şi dezvolte calitățile de improvizator.

Melodia/cantabilitatea este elementul care îl caracterizează pe „cel iubit de Dumnezeu". Temele concepute de el sunt simple, clare, pline de spontaneitate, robuste, vesele, antrenante în Allegro-uri dar încărcate de o profundă sensibilitate, nostalgice, tânguitoare, discrete, calde în părțile mediene.

Dialogul dintre solistul instrumentist şi orchestră devine o adevărată întrecere, fiecare partener dorind să se afirme, să-şi pună în valoare multiplele sale valențe.

În cele trei decenii de activitate creatoare, Wolfgang Amadeus Mozart a compus 45 de concerte instrumentale, între care 8 pentru vioară, 27 pentru pian şi 10 pentru diferite instrumente de suflat (flaut, oboi, corn, fagot, clarinet), fără să luăm în atenție Simfoniile concertante.

Numărul mare de lucrări scrise de Mozart în genul concertant se datorează în primul rând popularității deosebite a acestui gen în rândul celor care frecventau „Academiile". De la apariția concertelor publice în viața muzicală, auditoriu se interesa mai mult de gradul de virtuozitate al instrumentistului, decât de valoarea artistică a lucrării. Aceasta este explicația faptului că din numărul foarte mare de lucrări din această perioadă nu au rezistat trecerii timpului decât cele ale celor trei clasici: Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart şi Ludwig von Beethoven. Dar şi Mozart, care a compus concertele sale pentru propria prezentare scenică, a trebuit să țină seama la început de cerințele publicului. Într-o scrisoare adresată tatălui său, fiind datată 28 Decembrie 1782, îşi prezintă astfel lucrările: „...concertele se află la mijloc între greu şi uşor, ele sunt foarte briliante, plăcute urechilor, fireşte fără a deveni goale. Ele pot satisface atât pe cunoscători, cât şi pe cei necunoscători, fără ca aceştí din urmă să-şi poată da seama de cauza acestei satisfacții".

Este firesc ca numai un compozitor de geniu ca Mozart să poată să îmbine latura briliantă cu o desebită valore artistică.

După o audiție repetată a CD –ului propus de noi sau a oricărei lucrări mozartiene putem să percepem creația sa ca fiind un adevărat izvor de simțire şi de înțelegere a tot ce este bun în viață şi că omul se poate bucura de tot ce e frumos în el şi în ceea ce îl înconjoară.

EINE KLEINE NACHTMUSIK - " Mica serenadă nocturnă " - este cea mai cunoscută şi mai des prezentată pe afişele concertelor simfonice, datorită sensurilor poetice pe care le degajă, accesibilității cu care poate fi pătrunsă de auditoriu.

Ce este o serenadă? Serenada s-a născut pe pământul însorit al Italiei şi Spaniei, reprezentând o lucrare vocală cu acompaniament instrumental, care se cântă seara, sub fereastrele frumoasei pe care vrei să o cucereşti.

Muzicologul englez Charles Burney (1726-1814) prezenta fastul serenadelor veneţiene la care contribuiau formaţii alcătuite din viori, flauţi, başi, trompete şi alte instrumente. Iar scriitorul nostru Costache Negruzzi consemna: „Sunt multe fete în Granada/ Şi la Sevilla se găsesc/ Pre care adesea c-o serenadă/ Amorezii le-amăgesc".

Literatura muzicală universală cunoaşte numeroase serenade vocale, instrumentale sau orchestrale, datorate compozitorilor din diverse epoci şi aparţinând unor popoare diferite: Haydn, Mozart, Schubert, Brahms, Dvorak, Ceaikovski, Debussy, Richard Strauss. Unele sunt piese mici, de sine stătătoare sau altele sunt înglobate în lucrări mai mari, alcătuite din mai multe părţi, reprezentând un fel de mici simfonii. Expresia, mesajul care n-il transmit este deosebit de variat, de la stări melancolice, pline de lirism până la vivacitate, veselie, pătrunse de simţiri poetice deosebite şi produc o impresie agreabilă asuprea ascultătorului. Astfel, aceste lucrări reprezintă cu adevărat o muzică de divertisment. Deşi construită după regulile generale de compoziţie, muzica din această categorie nu se supune rigorilor severe de compoziţie. Temele muzicale sunt simple, atractive, melodioase, cu prelucrări, dezvoltări ale temelor muzicale restrânse, iar proporţiile formelor, construcţiilor muzicale sunt echilibrate în funcţie de caracterul genului.

„Serenade Nr. 13 în sol major KV 525" a fost compusă de Wolfgang Amadeus Mozart la Viena, în anul 1787, fiind concepută pentru orchestră de coarde sau camerală (de dimensiuni mici). Autorul a gândit-o ca o lucrare cu caracter de divertisment, pentru a satisface practica muzicală a societăţii vremii sale. Se ştie că atât în familiile iubitorilor de muzică, cât şi la reuniunile cercurilor de amatori de muzică din secolul al XVIII-lea se practica o muzică accesibilă atât din punct de vedere al interpretării vocale şi instrumental, cât şi din punct de vedere al expresiei muzicale. Lucrarea propusă de noi pentru a fi audiată reprezintă un model desăvârşit de muzică de agrement, care este net mai valoroasă decât lucrările facile a compozitorilor la modă, preferate de cei din saloanele aristocrate vieneze din perioada contemporană cu Mozart.

Lucrarea noastră are aceeaşi arhitectură/construcţie/alcătuire ca a unei simfonii clasice. Prima parte – **Andante – Allegro** se deschide cu un motiv muzical, asemenea unui semnal, având rolul de introducere, de atenţionare a ceea ce urmează. Cele două teme contrastante din Allegro sunt prezentate pe rând, prima zglobie, voioasă, luminoasă iar a doua graţioasă, ambele fiind prelucrate, dezvoltate. Tema asemănătoare unui semnal şi cele două teme contrastante sunt reexpuse/reauzite la fel ca la începutul părţii întâi. Allegro se încheie cu o codă în care eleganţa muzicii se împleteşte cu vigoarea. **Romanza –** reprezintă partea a II-a a lucrării şi este într-o mişcare lentă – Andante – dezvăluie geniul de melodist al lui Mozart. O melodie de un deosebit farmec, „murmurată" într-o nuanţă de piano, redă o atmosferă de o mare gingăşie şi sensibilitate. După reluarea melodiei iniţiale, apare un moment de nelinişte realizt prin dialogul dintre coardele acute – violine şi cele grave – contrabaşi. Dar tema suavă de la început, pe care unii muzicologi o numesc „cântec fără cuvinte", revine, încheind Romanza într-o atmosferă de linişte. Conform tiparelor clasice, partea a III-a –Allegretto – are o expresie dansantă pentru că este un **Menuet**, reprezentat de o temă melodică robustă, specifică dansurilor populare austriece. În partea mediană- Trio –linia melodică se aude aproape şoptită, blândă. Ultima parte – **Rondo** –Allegro se intonează un refren sprinţar, cu mult elan tineresc, melodia fiind auzită la viorile prime şi acompaniate de celelalte instrumente cu coarde. Această primă temă se împleteşte cu tema secundară iar "jocul plin de elan copilăresc" încheie atmosfera exuberantă a întregii lucrări.
Pe CD – ul nostru Serenada este interpretata de către Nova Filarmonia Portuguesa la pupitrul dirijoral aflându-se Alvaro Cassuto.

Alvaro Cassuto este cel mai important dirijor din Portugalia. Născut la Oporto şi educat la Lisabona, acesta şi-a început cariera muzicală la începutul anilor 60 ca un promiţător tânăr compozitor de avangarda; a studiat cu Boulez, Stockhausen, Maderna şi alţi compozitori mai ales în Darmstadt. Lucrările sale au fost interpretate de către orchestre din Europa şi America, unele dintre ele fiind şi publicate.

După licențierea în Drept la Universitatea din Lisabona, Alvaro Cassuto îşi continuă studiile în domeniul dirijoral, la început în Lisabona, apoi la Berlin cu Herbert von Karajan şi apoi la Hilversum. Obține diploma în dirijat la Viena. În Statele Unite îi este oferit de catre Erich Leinsdorf premiul Koussevitzky, iar Leopold Stokowski îl invită să devină asistent dirijor la Orchestra Simfonică Americană.

Aşa îşi va începe o carieră încununată de succes. În Statele Unite dirijează orchestra din Philadelphia; în 1981 este membru al Facultății de Dirijat din cadrul prestigioasei şcolii de muzică Julliard. În Anglia va dirija Orchestra simfonică londoneză şi Orchestra Filarmonicii Regale. De asemenea va dirija orchestrele Berliner Symphoniker, Philharmonia Hungarica, BBC Philharmonic, Münchner Symphoniker, Leningrad Philharmonic, Moscow State Orchestra, Prague Symphony, RAI, Orquesta Nacional de España, Staatskapelle Weimar şi orchestre din America de Sud.

În 1970 este numit dirijor al Orchestrei Simfonice Radio Portugheza din Lisabona, functie care o va păstra până în 1989.

În 1974 este numit director muzical al Orchestrei simfonice a Universității din California.

În 1981 este numit director muzical al Orchestrei Nationale din New York pe care o conduce cu succes până în 1986.

În 1987, sub patronajul preşedenției Portugaliei, fondează Nova Filarmonia Portuguesa pe care o va conduce în peste 700 de concerte, şi alături de care va face peste 25 de înregistrări.

Din 1993 va dirija Orchestra Simfonică a Portugaliei.

În 1999 este numit director muzical al Orchestrei simfonice Raanana din Israel, pozitie pe care o ocupa până în 2002 când revine în Portugalia la conducerea Orchetrrei Orquestra do Algarve or Algarve.

Într-o epocă în care inteligența tinde să înăbuşe sensibilitatea, gândirea să ucidă inima, ar fi de dorit ca lumea întreagă să învețe să asculte Mozart . . .

REPERE STILISTICE IN SONATA A III-A PENTRU PIAN SI VIOARA ,,IN CARACTER POPULAR ROMANESC"

Prof . Veronica Rotar
Colegiul Național de Artă "Octav Băncilă"

Dupa aproape 30 de ani de munca si creatie, dupa cele 3 simfonii si 2 suite de orchestra, Enescu scrie una dintre capodoperele muzicii de camera universale; ,, *Sonata a-III-a in caracter popular romanesc*" op 25. ,,Inainte de a scrie aceasta sonata , am asteptat (spune Enescu) , sa se faca in mine fuziunea modului de exprimare folcloric romanesc, esentialmente rapsodic, cu natura mea de simfonist innascut. Mi-a trebuit o lunga perioada de asimilare organica , inainte sa ajung sa conciliez cit mai armonios posibil aceste doua genuri incompatibile in aparenta".

Devenit discipol al lui Massenet si Faure, el reuseste sa asimileze in conceptia sa vigoarea tonusului muzical german cu rafinamentul si evazivul muzicii franceze dar toate grefate pe forta si frustetea gandirii muzicale populare romanesti.Primul opus numerotat de Enescu este,,*Poema Romana*", scrisa in acelasi an cu prima *Sonata pentru vioara si pian in re major.*Aceste doua lucrari sunt total diferite stilistic,una este rapsodica cu structuri populare, cealalta este scrisa in stil postromantic cu suflu brahmsian.Daca analizam structura sonatelor pentru vioara si pian,ele reflecta clar evolutia conceptiei creatoare enesciene.

In *Sonata a-II-a pentru vioara si pian in fa minor* apar deja combinate elemente stilistice romanesti cu elemente ale limbajului muzical european , fapt intalnit si in *Octetul pentru instrumente de coarde* (1900) scris in aceeasi perioada.Urmeaza apoi *Suitele pentru orchestra I si II* ,scrise in stil neoclasic in care reinvie spiritul dansurilor preclasice in maniera moderna. *Suita a-III-a Sateasca,*impreuna cu *Suita Impresii din copilarie* si *Uvertura de concert* fac parte din lucrarile care reconstiruie universul romanesc fara sa revina la citat ,redand parfumul spiritualitatii romanesti.Cu *Uvertura de concert si Sonata a-III-a pentru pian si vioara,,in caracter popular romanesc"* Enescu ajunge la crearea unui stil propriu prin imbinarea mostenirii traditiei europene cu cea popular romaneasca. In cea de-a treia *Sonata pentru pian si vioara,,in caracter popular romanesc",*compozitorul ingemaneaza in tiparele sonatei clasice cantabilitatea si spiritul improvizatoric al stravechilor cantece doinite cu cele de joc ,intr-un curat stil lautaresc.Ca si *Uvertura de concert* pe teme cu caracter romanesc, *Sonata pentru pian si vioara,,in caracter popular romanesc"* este unicat in literatura universala a epocii prin magistrala subliniere a melosului folcloric brut , in formulari proprii, originale,extrem de plastice,al caror efect nu consta numai in farmecul natioanal, ci si in forma lor de comunicare generalizanta.

Sonata este scrisa intr-o gama populara (mod de *la)* cromatizata.Alternarea suitoare sau coboratoare a treptelor se face in cadrul unor tetra sau pentacorduri succesive. Enescu utilizeaza in aceasta partitura , ca si in altele (ex. Oedip),o notatie speciala pentru L' de ton si l' de ton infinitezimale sonore pe care le practica in anumite momente de inflexiuni si portamente specific lautaresti .

Contactul lui Enescu cu muzica lautaresca nu a venit pe calea unor speculatii teoretice,ci a fost direct,prin nemijlocita lui putere de a capta continutul viu al unor practici instrumentale populare si de a-l fixa in formulari de un inalt nivel artistic . Meritul lui Enescu sta insa in modul de a armoniza aceste scari cromatice,folosind in cadrul tetracordurilor inlantuite anumite mijloace firesti de inflexiune melodica spre noi centre tonale .

Chiar de la inceputul lucrarii avem un asemenea exemplu: Dupa ce pianul desfasoara 2 tetracorduri cromatice descendente peste tonica *la*, vioara, utilizand o figura melismatica pe ambitusul unei cvarte ascendente ,introduce o sensibila *(re bemol)*,pentru a schimba mersul tonal , printr-o cadenta hipofrigica ,spre treapta a-II-a (*si*),armonia trecand in prealabil prin treapta VI-a (*fa*),devenita astfel sensibila pentru cvinta (*fa diez)* noului ton.Utilizarea acestui procedeu de alunecare a centrului tonal , mai ales pe treptele subdominantice,constituie una din caracteristicele de baza ale tehnicii de armonizare in cuprinsul intregii sonate.O alta caracteristica este starea de plutire ,de indecizie tonala pe care o creeaza autorul prin suprapunerea a doua acorduri tonice in relatie de cvinta (*lami; mi-si*),tinuta in cumpana printr-o sensibila comuna (*re diez* ,sensibila tetracordului cu baza in *la*, este in acelasi timp sensibila naturala a modului de *mi*).

Acest efect de dubla pedala ,pe un fel de bitonalism,constituie o fericita insusire a practicii instrumentale populare pe care o gasim de exemplu in emisia cimpoiului sau atacarea coardei libere la vioara sau cobza . Alteori avem cazuri de adevarat bitonalism:

Suprapunerea modului de *mi* cu cvinta micsorata peste modul de *la* cu cvarta marita nu este aici cu nimic factic, intrucat varietatea cromatica a tetracordurilor folosite permite aceasta ambiguitate tonala ,atunci cand se percepe clar baza acordica adevarata (*la-do-mi).*

Demne de relevat sunt si isonurile,tinute la vioara in chip de anacruza prelungita pe intervale puternic disonante (septima mica si sexta mare urcate cu un sfert de ton)care sporesc tensiunea pana la alunecarea lor spre notele acordice .

Toate aceste procedee armonice ,departe de efectele moderne ale unei fantezii ,se inscriu pe linia de revendicare si largire a unei practici lautaresti de taraf.

Partea I- *Moderato malinconico*,ne sugereaza amintiri indepartate ,in care visul si nostalgia se imbina cu duiosia si bucuria acestor evocari.Imaginile create, sugereaza direct, povesti ascultate in copilarie,plaiurile natale,horele din sat pe care re-a vazut si in mod deosebit laitarii pe care ii asculta cu atata bucurie.

Din punct de vedere structural partea I este sub forma de sonata ,tema principala fiind o perioada impartita in trei fraze ce se completeaza una pe alta,si care se vor repeta variat ca o reminiscenta a caracterului cvasiimprovizatoric al conceptiei modale -cromatice din practica lautarilor.

Indoiala pe care o manifesta unii muzicieni asupra formei de sonata a acestei prime parti,devenita traditionala,este explicabila,in parte, datorita stilului ei rapsodic care se mentine de-a lungul intregii sonate.Vazuta insa in lumina unei analize mai stricte ,forma ei de sonata se rotunjeste clara , precisa ,fara sectionari rigide ,ci cladindu-se treptat dintr-o crestere inferioara.Se poate vorbi mai degraba ,si acesta este marele merit al lui Enescu,despre o adaptare a formei de sonata la continutul viu al unui nou limbaj muzical ,pastrand coordonatele constructiei ,nesacrificand nimic din ceea ce constituie caracterul sau stilul acestui limbaj de esenta populara.Introducerea o face pianul pe un fir basmuit (*a*),insirat pe un lant de tetracorduri coboratoare peste care aluneca ,o figura melismatica la vioara (*b*) ,arcuita pe un tetracord suitor . Aceste doua elemente cuprind in sine celulele motivice ale temei principale (*A*) precum si celulele ciclice ale intregii sonate .Tema I nostalgica, cu caracter doinit , tanguitor,este expusa de vioara, cu opriri pe note tinute ,cu motive cromatice ,pe un fundal armonic modal al pianului cu mers descendent .Primul motiv al temei reapare la sfarsitul frazei la vioara cu o octava mai jos . Suntem abia la inceputul doinei in care povestea se deapana cu o oarecare sfiala.De la masura 6 incepe o largire a primei fraze,si in acelasi timp o dinamizare a expunerii motivului muzical de catre vioara in mers ascendent,pe un motiv ritmic al pianului,insistent.In masura 11 incepe fraza a treia care contine punctul culminant al primei idei muzicale .Dinamizarea linia melodice atat de la vioara cat si de la pian este continua .Prima tema este deci o idee larga ,formata din doua perioade de cate trei fraze.

Din punct de vedere al planului tonal-modal trebuie sa constatam de la bun inceput ca, desi punctul de plecare este sunetul la (un mod de *la*), exista alunecari temporare spre alte centre (prin trepte mobile) pentru a se reveni la tonalitatea initiala. De exemplu, in fraza intai centrele sunt : *la –si -re -la-mi.*

Interesante sint modurile cromatice folosite si in special gama lautareasca amintita (la minor armonic cu treapta a IV-a alterata suitor) cu care incepe lucrarea; sau pentacordul descendent de la pian (masura 2) : fa diez -mi diez -re becar - do diez - do becar, inscris intr-un mod cu centrul pe si.

Exista pe parcurs nenumarate momente de bitonism si bitonalism care creeaza o atmosfera de echivoc tonal, ,,starea de plutire" ,cum o denumeste Tudor Ciortea. Un asemenea moment poate fi observat la inceputul celei de a treia fraze din prima perioada, unde, pe o dubla pedala de cvinta (la - mi), se suprapune linia melodica ce graviteaza in jurul centrului si.

Am aratat ca, in perioada a doua, la repetarea ideii muzicale, atit fraza a doua, cit si cea de a treia se muta cu o cvinta mai sus. Adaugam ca acest mers tonal duce spre tonalitatea la major, ca printr-un sir de subdominante (re - sol) tema sa se incheie in tonalitatea do major. Mi, treapta a III-a din do major, devine printr-o mutatie tonala treapta I din mi minor, gama cu care incepe puntea.

In ceea ce priveste asimetrille metrice, dorim sa dam doar un singur exemplu : fraza a doua contine patru masuri in care linia melodica se repeta fara incheiere. Daca prima data fragmentul melodic incepe pe timpul 1, repetarea lui nu incepe in masura 3, ci pe a doua jumatate a timpului 3 din masura 2,

creindu-se astfel o o asimetrie specifica muzicii populare. Iata un fragment din prima perioada din tema principala :

Puntea spre tema secundara ,incepe printr-o formula ritmica jucausa care face trecerea spre tonalitatea sol diez minor si in care vioara are tot timpul rol de a sustine pedale armonice ce pregatesc trecerea destul de indepartata de la tonalitatea la minor a temei I,la tonalitatea sol diez minor,a temei secundare.Tema secundara are doua fraze cu caracter total diferit . Prima mai vioaie ,de dans,cu un ritm pregnant ,a doua cu caracter interiorizat ,cu nuanta trista a cantecului doinit . La Enescu in expozitia acestei sonate temele nu sunt contrastante prin caracter , ci numai prin tonalitati, ideile muzicale completandu-se una pe alta.

Dezvoltare este redusa ca proportii si creaza un echilibru intre expozitie si repriza . Inceputul dezvoltarii se bazeaza pe fraza a doua din tema principala expusa la pian,si amplificata apoi la vioara.Interesant din punct de vedere armonic,este acest inceput : pe o pedala de sol # se suprapune pentacordul de la inceputul celei de-a doua fraze din tema principala.

In Repriza constatam nu o reintoarcere spre tema principala ,ci o dinamizare cu ritmul schimbat in masura de 12/8 a horei populare batranesti. Concluzia tine loc de Coda ,in care rolul principal il are pianul,in timp ce vioara sustine mai mult pedale armonice.Este o inmanunchiere de teme , tema puntii ,cu cea de a doua fraza a temei principale,motivul a1 la vioara , cu motivul a2 la pian ,pentru a incheia firul melodic din ce in ce mai estompat cu motivul a1 .Toate aceste elemente tematice se desfasoara intr-o permanenta miscare tonala ,iar ultimul acord ,suprapune peste fundamentala *la* cvinta *mi-si*.

Partea a-II-a -*Andante sostenuto e misterioso* ,este ca un poem ce se deruleaza in fata noastra,in care autorul canta cu sinceritate si cu o dragoste nemarginita plaiurile romanesti.Elementele descriptive ca imitatiile de fluier,cimpoi, ciripitul pasarelelor,sunt organic integrate in structura muzicala a lucrarii.Este necesar sa subliniem ca la Enescu ,forma nu are niciodata un caracter improvizatoric.El modeleaza forma in functie de continut.Astfel aceasta parte are o forma de sonata – lied (cum este denumita sonata fara dezvoltare).Prima sectiune este formata dintr-o perioada cu doua fraze.Tema principala deriva din motivul a1 din partea I,fara elementele cromatice , se expune peste ,,o pedala batuta ince pe *si* ca un tiuit prelung de greier"(T.Ciortea) . Ne infatiseaza cadrul in care se desfasoara actiunea, campia larga cu linistea ei odihnitoare, in care se aude fluierul ciobanului (flajeoletele de la vioara).Prima fraza , pe un mod de re, se leaga de a doua printr-o alunecare pe un acord de re fara terta . Fraza a doua este mai bogat expusa tematic,avand ca sunet ostinat fundamentala re.Urmeaza o parte mediana in care se revine la pedala sunetului si ,cu un caracter contrastant fata de prima perioada.Atmosfera se schimba brusc,moment in care vioara intoneaza o gama cromatica ascendenta si n descendenta (*sul ponticello quasi scivalando*) pe un fundal ritmic variat , prezent la pian .Urmeaza o punte ce prelucreaza elementele din tema indeosebi primul motiv , in care prezenta cvartei marite pe *mi,* suprapunerea peste cvarta perfecta, cromatismele ,toate dau un impuls care pregateste atmosfera din sectiunea *B* ce incepe pe dominanta lui *re* .A doua sectiune este formata din doua elemente : primul de factura descriptiva,reda un sentiment de incantare in fata naturii – se aud nenumarate triluri si onomatopee ,ciripit de pasarele ,cu o ritmica variata. Apar aluzii la motivul*a1* la vioara si *a2* la pian . Al doilea element tematic are un profil propriu , avand legatura cu motivul *a2* din tema principala.Are o usoara nuanta de melancolie ,ca o emotie pe care o simte omul in fata naturii . Din punct de vedere tematic ,se observa o prezentare in *stretto* a unor elemente care seamana cu inceputul puntii a caror functie este de anacruza a reprizei.Repriza este deosebit de expresiva mult amplificata si dinamizata, ea isi schimba profilul initial ,linistit si melancolic , intr-un patetic si viguros mesaj .Este in acest moment o dezlantuire de elemente muzicale de un patos nemaiintalnit inca in aceasta sonata .Spre sfarsitul acestei parti o linistire din ce in ce mai accentuata , readuce oarecum atmosfera initiala nsa ca epilog , ca o incheiere a acestei vibrante parti .Ea se realizeaza prin fragmante de tema in flajeoletele ,imitatii de cimpoi ,cu un colorit armonic deosebit prin miscarea cromatica descendenta pe care o expune vioara : *si si bemol - re* peste acordul de *re* fara terta de la pian . Se aude sunetul *re* din ce in ce mai incet , ca un ecou , pana la completa lui disparitie . In continuare redau schema acestei parti : A - grupul principal : a - tema principala cu baza tonala pe *re* , a1 - partea mediana a - revenirea la tema principala in *mi bemol* si spre sfarsit la *re* Puntea - prelucreaza elementele temei principale. B - grupul secundar b 1 - cu caracter descriptiv ,fundamentala pe *la* , b2 - cu caracter interiorizat ,cu tendinta de modulatie spre *mi* Anacruza care pregateste repriza dinamizata A – numai a (o masura) Puntea – foloseste tema principala in major (trei masuri) B – numai b2 ,avand la sfarsit tonalitatea initiala Coda

Partea a-III-a *Allegro con brio*

Finalul este un rondo construit pe un refren care aminteste prin factura sa ritmica de jocurile ursaresti din Nordul Moldovei . Pornind de la tema refrenului cu un caracter de joc popular oarecum linistit , se ajunge la o apoteoza a dansului spre sfarsit ,ca o luminoasa chemare la viata . Refrenul are o forma tripartita in care partea mediana contine tot o tema de dans in spirit popular . Prima idee deriva din tema principala a partii I din fraza a doua inversata . Simplitatea scriiturii scoate in evidenta si mai mult farmecul acestei teme .Accentul agogic al frazei cade pe timpul doi deoarece tema insasi incepe cu acest timp .De aceea unii interpreti sunt tentati sa dea acestui timp slab accentul metric . Miscarile armonice *la - re – la – sol – do - la* aduc un colorit aparte acestei teme .

In primul cuplet - in *si bemol major* -cu caracter de cantec popular intalnim efectul de tambal prelucrat la pian si note tinute la vioara cu multe elemente cromatice in care apare sfertul de ton . O caracteristica a liniei melodice a acestei teme este mersul ascendent ,linistit ,urmat de o coborare si o incheiere in tonalitatea *fa* .

Cupletul al doilea este momentul central al partii a -III-a a sonatei , este o melopee rapsodica , un cantec lung ,ce se deapana de la inceput pe un ambitus redus ,ce se amplifica treptat spre sfarsit catre aparitia din nou a refrenului . Se aud pe rand motivele a1 si a2 din tema principala a partii I . ema acestui cuplet trece prin tot felul de schimbari si transformari ,si treptat pregateste reaparitia refrenului .Tema A reapare intai la vioara si apoi la pian prelucrata pe rand si considerabil modificata .Toata aceasta desfasurare ,poarta o amprenta modala bogat ornamentata . Acest cuplet apare si in repriza rondo-ului ca o apoteoza ,fapt foarte rar intalnit in forma rondo-ului .Aceasta da impresia ca exista un arc de legatura intre culminatia cupletului al doilea si ultima expunere a refrenului .Incheierea propriu-zisa se stabileste pe fundamentala *la minor* de la inceputul sonatei . Insemnatatea acestei sonate depaseste cadrul unui opus. Ea deschide perspective nebanuite de valorificare a elementelr folclorice in lucrari de mare amploare . Un rol deosebit in aceasta sonata il au modurile cromatice si cantatul liber , improvizatoric al lautarilor ,transpus cu rigoare de Enescu in limbajul strict muzical . Sonata pune probleme deosebite tuturor violonistilor atat de intelegere a sensului muzical ,cat si a tehnicii de redare muzicala .Stapan atat pe componistica europeana ,cat si pe tezaurul nostru popular ,Enescu si-a modelat limbajul muzical dupa sensibilitatea lui uriasa . In lucrarile lui Enescu apar obsesiv cateva teme : reintoarcerea in copilarie , reinvierea paradisului pierdut si evocarea pitorestilor tinuturi moldave .In pofida formatiei sale la scoala germana si franceza , el a rama puternic legat de viata satului , care i-a daltuit fiinta si universul sau sufletesc . Pornind de la rapsodizarea cantecelor populare , Enescu a evolua spre asimilarea elementelor folclorice intr-un limbaj personal , in care se gasesc cele mai valoroase tendinte ale muzicii universale . Ctitor al culturii noastre moderne ,el este primul compozitor roman care a confirmat vocatia internationala a muzicii romanesti , impletind maiestrit in operele sale improvizatia libera , specifica muzicii populare cu rigoarea formelor lasice .

Exemplificarile sunt facute de lector univ . Doina Grigore la pian si Razvan Rotar student anul V la vioara.

VIRTUOZITATEA VIOLONISTICĂ ÎNTRE NECESITATE ŞI IDEAL ARTISTIC

Prof . Veronica Rotar
Colegiul Naţional de Artă "Octav Băncilă"

Problematica acestei teme mă preocupă de multă vreme şi ea s-a născut în munca la clasa cu elevii foarte dotaţi, cu care, de-a lungul anilor am obţinut diferite performanţe şcolare.

Ce înţelegem prin virtuozitate violonistică –capacitatea de redare a unui text muzical într-un tempo foarte rapid,având un grad înalt de dificultate tehnică şi muzicală.

În decursul timpului, pentru literatura viorii s-au compus foarte multe lucrări cu caracter de virtuozitate. Dacă ne gândim la părţile rapide din concertele lui A.Vivaldi "Anotimpurile", la sonatele lui G.Tartini, P.Locatelli, Leclaire, A.Corelli, la concertele de N.Paganini, H.Wieniawski, M.Bruch, F.M.Bartholdy, P.I.Ceaikovski, la Polonezele lui H.Wieniawski, sau, mai recent la concertele moderne de D.Sostakovici, B.Bartok, Walton, O.Respighi, A.Berg, observăm că virtuozitatea violonistică, spectaculozitatea ei însoţesc muzica din toate timpurile şi i-au preocupat în permanenţă pe compozitori.

O dată cu perfecţionarea mijloacelor de redare în masă, a audiovizualului, apariţia CD-urilor şi a internetului, fidelitatea redării unei interpretari muzicale este ridicată la cele mai înalte cote. Toate aceste aspecte se repercutează asupra formării şi educării tinerilor muzicieni .

Observăm în ultimul timp în lume apariţia unor tineri tot mai bine pregătiţi professional, cu o tehnică violonistică impecabilă, de la vârste tot mai fragede. Aceasta ne obligă să ne revizuim atât metodele de predare la clasă, cât şi abordarea dintr-un alt unghi a programei ananlitice. Nu putem ţine pasul cu noile tendinţe având o programă şcolară încărcată şi greoaie. Anumite tehnici violonistice trebuie rezolvate rapid şi eficient, ţinând cont de disponibilităţile fiecărui individ. Avantajul învăţământului muzical instrumental este că se desfăşoară individual, iar programa analitică ne permite alegerea unui repertoriu personalizat, în funcţie de capacităţile fizice, psihice şi muzicale ale fiecărui individ. Programele şcolare, oricât de mult s-au schimbat de-a lungul timpului, au avut întotdeauna în vedere nivelul minim, mediu şi maxim de pregătire pentru fiecare clasă şi categorie de vârstă.

Elevul dotat cu talent muzical deosebit se remarcă încă de la primele lecţii de vioară, şi el îţi impune un anumit ritm de lucru. Dacă talentul este însoţit de-a lungul anilor de seriozitate în studiu, de perseverenţă, de un grad mai ridicat de inteligenţă faţă de medie, şi nu în ultimul rând de echilibru şi stabilitate în familie, evoluţia unui asemenea elev este spectaculoasă în doi-trei ani de zile. Programa şcolară este parcursă rapid, cu plăcere, fără nici un fel de dificultăţi, iar bazele unui cântat frumos, expresiv, se formează din primele clase.

Nenumăratele concursuri naţionale şi internaţionale vin să întărească şi să demonstreze formarea micilor virtuozi încă din clasele primare. Cu asemenea elevi, până la sfârşitul clasei a VII-a se poate rezolva tehnica violonistică de bază. Lucrând cu uşurinţă şi cu plăcere, elevii, până la vârsta de 14 ani nu ştiu ce sunt acelea emoţii, nu au inhibiţii şi temeri legate de nereuşita vreunui moment muzical.

Începând cu clasa a IX-a repertoriu violonistic se diversifică foarte mult, programa şcolară, prin obiectivele sale de referinţă, obligă elevul la abordarea tuturor stilurilor muzicale de la cel preclasic până la cel modern şi contemporan. În această perioadă, mai mult ca oricând, alegerea repertoriului se face personalizat, ţinând cont de particularităţile psiho-motrice ale elevului, de gradul de inteligenţă şi de sensibilitatea lui muzicală. Repertoriul ales trebuie să îmbine tot timpul rigoarea ştiinţifică referitoare la stil şi mjloace tehnice folosite, cu înclinaţia elevului spre o anumită latură expresivă în redarea muzicii.

Plecând de la aceste deziderate în alegerea repertoriului la elevii mei, am ţinut cont în permanenţă de sensibilitatea lor muzicală, de puterea de înţelegere şi redare a mesajului muzical, de nivelul tehnic de pregătire şi nu în ultimul rând de rezistenţa lor psihică pe scenă.

Concomitent cu aceste obiective am avut în vedere creşterea graduală a nivelului tehnic de pregătire profesională.

În sprijinul celor afirmate aş vrea să dau câteva exemple de foşti elevi, actualmente muzicieni consacraţi, cu care am obţinut ani la rând realizări deosebite pe plan artistic.

Pentru elevul Desaga Catalin (fost elev până în anul 1994) faptul că i-am ales în clasa a IX-a în repertoriu, printre toate lucrările prevăzute de programa analitică şi piesa "Introducere şi rondo capriccioso" de C. Saint-Saens, a fost o reuşită totală. Elementele de virtuozitate violonistică s-au

îmbinat perfect cu sensibilitatea lui muzicală asupra sunetului şi a frazei. A fost remarcat şi selecţionat de domnul Klaus Brambach în anul 1991 pentru spectacolul televizat în direct intitulat "Tinere talente româneşti" la sala Radioteleviziunii române. A mers într-un lanţ întreg de turnee în Germania şi Elveţia în vara şi toamna aceluiaşi an. A fost sponsorizat de fundaţia "Klaus Brambach" cu o vioară de concert. A înregistrat un disc cu orchestra Filarmonicii din Arad. În clasa a XII-a, ţinând cont de progresele muzical-interpretative acumulate până la acel moment, i-am recomandat lucrarea "Tzigane" de M.Ravel, o lucrare de referinţă din literatura muzicală universală. Şi în acest caz succesul a fost deosebit. Menţionez că acest elev a obţinut numai premiul I la toate olimpiadele şcolare naţionale şi actualmente este prim concertmaestru la Orchestra Internaţională de Tineret "Philharmonie der Nationen" condusă de Justus Franz din Germania.

Un alt exemplu este fostul elev Danila Lucian Gabriel, căruia datorită înclinaţiilor sale spre o tehnică violonistică de excepţie, i-am ales în clasa a IX-a în repertoriu concertul numărul 1 de N.Paganini, iar în clasa a XI-a sonata a III-a de E.Ysaye "Balada", lucrări cu un înalt grad de dificultate nu numai în ceea ce priveşte tehnica violonistică ci şi puterea de înţelegere şi redare a mesajului filosofic din sonata a III-a, "Balada". Şi acest elev a obţinut 5 ani la rând numai premiul I la Olimpiadele Naţionale, iar în clasa a X-a premiul II la Concursul Internaţional "Jeunesses Musicales" la o categorie superioară de vârstă în anul 1993. Actualmente fostul elev este violonist şef-partidă la Orchestra de Camera Radio Bucureşti.

Aceleaşi lucrări, respectiv concertul nr. 1 de N.Paganini l-am lucrat cu elevul Rotar Răzvan în clasa a XI-a, iar Introducere şi Rondo Capriccioso de C. Saint-Saens cu eleva Muraru Georgiana, tot clasa a XI-a (dar în generatii diferite). Datorită faptului că am ştiut când este perioada cea mai bună de realizare tehnico-muzicală a acestor lucrări pentru fiecare elev în parte, reuşita a fost maximă şi cu aceşti elevi. Şi aceştia s-au întors de la Olimpiadele Naţionale tot cu premiul I.

Am enumerat numai câteva exemple din cariera mea profesorală pentru a demonstra că dacă metodele pedagogice sunt folosite corect şi dacă au în vedere particularităţile psiho-motrice şi muzicale ale elevului barierele vârstei pot fi depăşite iar rezultatele sunt deosebite. Dacă lucrările muzicale date acestor elevi ar fi fost alese în alt moment al evoluţiei lor sau ar fi fost inversate, rezultatele nu ar fi fost aceleaşi. Faptul că nu lucrăm individual cu elevii ne permite de-a lungul anilor să-i cunoaştem foarte bine, să le descoperim lumea lor interioară, să le dezvoltăm cât mai armonios întreaga lor personalitate care se reflectă apoi în interpretarea lor muzicală.

Munca profesorului cu un asemenea elev este ridicată la cele mai înalte cote ale creativităţii, depăşind cu mult graniţele pedagogiei şi psihologiei şcolare.Când elevul începe să abordeze repertoriul marii muzici universale el începe să asculte multă muzică, să compare mai multe interpretări ale aceleiaşi lucrări, să-şi pună probleme ale mesajului muzical şi filosofic pe care le descoperă în lucrările abordate. Dacă tehnica violonistică nu-l ajută suficient începe să caute cu înfrigurare tot felul de metode în studiul individual pentru depăşirea anumitor obstacole. Aici intervine goana dupa o virtuozitatae excesivă, prost înţeleasă, crezând că aceasta este cheia succesului în realizarea unei lucrări muzicale. În momentul acesta munca profesorului devine migăloasă şi dificilă, nu atât pentru rezolvarea problemelor tehnice, cât pentru ridicarea nivelului de înţelegere a repertoriului abordat şi a felului cum ştie să discearnă ceea ce ascultă. Audiind aceeaşi lucrare în interpretări diferite prima tendinţă este să imite tempo-ul şi o frazare de suprafaţă. Este momentul când lucrarea trebuie studiată în profunzime, rar, pentru formarea unor deprinderi corecte de întinaţie, emisie sonoră clară, mişcări lejere şi cursive, pentru redarea textului muzical. Emisia sonoră de calitate trebuie urmarită zilnic în studiul individual. **Răbdarea** este deviza nr.1 în această pericadă. Elevul trebuie convins pas cu pas ,pe parcursul antrenamentului muzical, ca o articulaţie clară,o emisie sonoră de calitate, un tempo bine ales, respectarea riguroasă a indicaţiilor de expresie, rezolvă 80% din redarea cu succes a unei lucrări muzicale. De multe ori am fost întrebată de către elevii de liceu ce să facă pentru a-şi îmbunătăţi virtuozitatea violonistică.

Ştim cu toţii că tehnica de bază la orice instrument se formează prin exerciţii tehnice, game şi studii. Dacă acestea sunt lucrate permanent şi gradat ca dificultate tehnica, până la însuşirea lor muzical-expresivă, în paralel cu repertoriul violonistic, virtuozitatea nu mai este un scop în sine, ci ea vine să slujească marea muzică -Ex.Concertul nr. 1 de N.Paganini - m-am confruntat cu ideea elevilor că un tempo foarte rapid rezolvă problema caracterului strălucitor al momentelor de virtuozitate din această lucrare. Le-am demonstrat că o articulaţie suplă şi puternică, o intonaţie foarte clară pe pasajele de duble, alegerea corectă a punctului de contact al arcuşului cu coarda, şi o repartizare judicioasă a

arcuşelor în funcţie de pasaje, asigură o emisie sonoră deosebită discursului muzical. La acestea se adaugă un tempo nu prea rapid, bine ales, în care totul să se audă foarte clar. Elevul trebuie să aibe senzaţia de linişte, de echilibru în derularea discursului muzical, să nu fie agitat, panicat, cu mimica de încordare generală. În felul acesta se asigură cursivitatea şi claritatea lucrării muzicale, echilibrul şi armonia pe care trebuie să le perceapă ascultătorul în derularea frazelor, caracterul contrastant al acestora, culminaţiile de maximă tensiune muzicală sau sfâşiturile de frază.

Virtuozitatea violonistică nu se referă numai la interpretarea momentelor rapide şi strălucitoare, ci ea vizează şi momentele de maximă expresivitate în tempo-uri lente. Alternanţa între momentele de virtuozitate maximă şi momentele de linişte şi de detensionare muzicală, măiestria cu care se realizează contrastul dintre acestea duc la redarea cu succes a unei lucrări muzicale. Ex.: "Melodiile lăutăreşti"de P. Sarasate. În parte introductiva în mişcare lentă, compozitorul a scris toate intenţiile muzicale de dinamică şi de agogică. Dacă nu ai partitura în faţă, percepi interpretarea acestei părţi într-o manieră liberă, lăsată la fantezia interpretativă a solistului. Dar această aparentă libertate este foarte bine redată prin termeni dinamici şi agogici de către compozitor. În felul acesta interpretul trebuie să se subordoneze indicaţiilor de nuanţă şi mişcare ale compozitorului, iar contribuţia să intervină în măiestria cu care ştie să redea un pp sau să realizeze un rallentando sau un accelerando. Pe linia melodică simplă apar foarte multe elemente ornamentale sub formă de game şi arpegii care derutează pe foarte mulţi violonişti. Cursivitatea acestei părti se realizează numai dacă reuşeşti să măsori în interior tot ceea ce cânţi şi să respecţi toate indicaţiile de mişcare. Cu unii elevi am avut mari dificultăţi în înţelegerea acestui fenomen simplu, respectarea riguroasă a textului muzical.

Faptul că am avut dreptate mi-a confirmat-o tot un premiul I obţinut la Olimpiada Naţională în anul 2003 cu această lucrare. Şi exemplele pot continua.

În concluzie, virtuozitatea violonistică nu trebuie privită ca pe un scop în sine, ea apare şi se dezvoltă ca un lucru firesc în evoluţia unui violonist şi trebuie să slujească expresivităţii muzicale .

Muzica trebuie să exprime stări şi trăiri sufleteşti din cele mai diverse, iar ascultătorul trebuie să se regăsească în muzica pe care o ascultă.

COORDONATELE STILISTICE ALE CREATIEI LUI G.F.HAENDEL

Profesor Tereza Strete
Colegiul Național de Artă "Octav Băncilă"

Termenul baroc vine din limba portugheza-barocco si inseamna "bizar"-expresie ce caracterizeaza nu doar stilul unei epoci ci o epoca intreaga.La inceput a fost intrebuintat sporadic,dar in urma raspandirii sale pe o arie din ce in ce mai larga,a ajuns sa desemneze unul din aspectele celei mai importante ale artei si civilizatiei europene.

Barocul incepe o data cu stingerea fenomenului renasterii si se sfarseste cu putin inaintea izbucnirii Revolutiei Franceze.

Aceasta epoca se caracterizeaza prin"tendinta spre somptuos,spre spectacol fastuos,spre ceremonial,spre un cosmopolitism simultan cu precizarea particularitatilor nationale".

Lumea capata o noua imagine in jurul noii notiuni a timpului.In aceasta perioada apare un aparat de masurat timpul cu foarte multa precizie-ceasornicul.Problema timpului ii preocupa pe savantii din toate domeniile.Tot cum apare acel rol al ratiunii care va domina intreaga gandire a epocii.

Aceasta vreme a adus muzicii noi domenii expresive-astfel s-a cristalizat gandirea polifonica, armonica,intelegandu-se prin asta ca melodia era sustinuta de un support acordic. Se impune muzica instrumentala capabila sa exprime continuturi sufletesti complexe,putandu-se renunta astfel la text.

Muzica de opera apare cu formele ei specifice-aria,recitativul,uvertura,interludiile orchestrale si cu genurile derivate:oratoriul si cantata.

Ceea ce caracterizeaza aceasta epoca este constituirea sistemului tonal care sta la baza intregii lumi sonore.

Muzica barocului a dat nastere tuturor formelor de la muzica de opera la cea instrumentala. Ea poseda o bogata incarcatura afectiv-emotionala, maturizeaza inspiratia spre echilibru, maretie, frumusete, desavarsire.

In aceasta perioada apar doi valorosi muzicieni:J.Sebastian Bach si G.F.Haendel.Ambii consacra teme religioase numeroase lucrari .

J, Sebastian Bach scrie numeroase cantate, oratoriul de Craciun, Marea Messa, iar G.F. Haendel, Oratoriile pe teme din Vechiul Testament .

Tema bilblica ramane doar un schelet pe care artistul construieste propria viziune asupra vietii .

G Balan spune referitor la aceasta : "Bach si Haendel se inalta ca doua piscuri ce domina muzica precedesorilor , contemporanilor si urmasilor , vizibile oricit de mult am inainta spre departarile istoriei , impunind multor generatii dorinta de a reveni la ele ca surse vesnic tinere de regenerare spirituala ".

Barocul se manifesta cu precadere in artele plastice, aceeasi periooada fiind cunoscuta in muzica sub denumirea de preclasicism .Deosebirea este considerabila si ea consta in dominanta sobra a muzicii din preclasicism spre deosebire de incarcatura ornamentala supraaglomerata arhitecturii baroce .

Ornamentele prezente caracteristice si in muzica acestei epoci , sunt de o mare strictete ritimica, de cele mai multe ori ele fiind incadrate valoric exact de compozitori .

O alta deosebirea radicala intre cele doua domenii o constituie rigoarea formala a muzicii spre deosebire de varietatea si fantezia formelor arhitecturale .

Genurile si formele muzicale cristalizate de reprezentantii preclasicismului (Bach si Haendel) ramin aproape fara replica in intreaga istorie a muzicii datorita complexitatii si echilibrului de constructie . Astfel singurul compozitor care are o tentative de a realiza o Ciaccona (creatorul ei fiind J Sebastian Bach) este Max Reger , iar singura Passacaglie ulterioara celei a lui Haendel , este cea din Concertul nr 1 pentru vioara si orchestra a lui Sostakovici .

Astfel formele muzicale din perioada preclasica prin perfectiunea realizarii lor , se apropie mai degraba (fara exagerare) de arhitectura si sculptura antica .

Daca J Sebastian Bach este un compozitor predominant polifonic , G. F. Haendel , un rasfatat al timpului , compozitor de curte si un mare admirator al contemporanului sau ,creeaza lucrari in care predomina specificul solistic .

G. F. Haendel s-a nascut in 1685 pe 23.02 in localitatea Halle.La varsta de 9 ani,insotit de tatal sau, face o vizita la castelul Weisseufels,unde improvizeaza la orga cu un talent extraordinar .Il uimeste pe duce intr-atat incat il sfatuieste pe parinte sa-i dea o educatie muzicala copilului minune.Cu sunetul orgii se familiarizeaza in biserica pe care o fregventa insotit de familie .Astfel Haendel se inscrie la cursurile lui Wilhelm Zachow,unde descopera bazele armoniei arta inventiei.Zachow i-a rafinat gustul,l-a invatat sa dea o forma perfecta ideilor muzicale,sa lucreze in diferite stiluri,il introduce in muzica altor popoare.

La varsta de 17 ani devine organist al catedralei din Halle.A inceput sa compuna motete,cantata,psalmi,corale.

In 1703 se opreste la Hanovra,apoi Hamburg dupa care incepe un pelerinaj in Italia.

Dupa plecarea din Halle,Haendel scrie primele lucrari de opera.In Italia il cunoaste pe Scarlatti,viitorul rege George I al Angliei,cardinalul Crimera.Urmatorul popas este Londra,unde compozitorul isi va petrece restul vietii.

Alexander Poper,Richard Steele, Joseph Addison,Ionathan Swift formau generatia in care apare Haendel si cu care va intretine relatii bune de colaborare .

Haendel abordeaza aproape toate genurile si stilurile musicale , instrumentale , instrumentul predominant fiind orga .

Uverturile si simfoniile formeaza ele insele o parte importanta a operei simfonice .

In unele pasaje Haendel a manifestat un rafinat sentiment de instrumentatie , descriptive (Iulius Cezar , Saul) , mai ales prin frumusetea desenului si a efectelor de umbra si lumina care pun in valoare operele instrumentale .

Obtine efecte din divizarea unei familii de instrumente in mai multe grupe . Este importanta distinctia dintre micul grup de solisiti concertanti – " concertino" si " Concerto grosso " sau orchestra completa .

Muzica de opera

Printre primele lucruri care s-au pastrat , este opera Agripina scrisa in stil Italian . ea reprezinta o sinteza a celor patru stiluri italiene pe care reusise sa si le insuseasca in timpul pelegrinarilor prin insula .

Dupa acest succes Haendel este considerat unul din cei mai mari compozitori din muzica italiana.

In opera Tesco toate rolurile sunt scrise pentru rol de femei , iar instrumental care joaca un rol important (subliniind si vocile) , este oboiul .

In cele 12 chandos – Anthemes imbina forma motetului cu cea a cantatei , lucrare care reprezinta una din cele mai puternica expresii musicale din intreaga literature .Corul are o importanta deosebita si prin felul cum alterneaza cu solisti si orchestra .

Opera "Radamisto" imbina diferite stiluri. Ariile ilustreaza minunat starile sufletesti si personajele , iar corul din final este considerat cea mai ampla creatie a lui Haendel dintr-o opera .

Opera Ottone reprezinta doua particularitati.

Haendel alege tonalitatile adecvate la starea sufleteasca sau situatia ce trebuie ilustrata si destinatia precisa a efortului creator pentru un anume interpret .

Grija lui Haendel pentru coloritul instrumental , forta poetica si profunzimea emotiilor le vedem in operele " Iulius Cezar " , Temerlan , Rodelindo , Tesco .

Reactia publicului londonez il detrmina pe Haendel sa faca un nou pelerinaj in Italia pentru a vedea evolutia operei . Astfel inlocuieste opera seria cu cea buffa .Dar succesul nu-l suride nici asa lui Haendel . Impresarul sau Aron Hill ii adreseaza o scrisoare in care-l roaga sa-si indrepte geniul sau spre opera engleza si "sa elibereze muzica engleza de tirania italiana" .

Tine cont de sfaturi fara insa a dori sa abandoneze muzica de opera italiana . Mutat in teatrul din Covent Garden , inaugureaza cu baletul Terpsichore , apoi premiera operei Ariodante in care apar schimbari stilistice care o apropie de lucrarile pentru scena a lui Rameau sau trasaturile tulburatoarea ale muzicii lui Wagner .

Cantata

Atent la toata miscarea muzicala , Haendel se preocupa in special de cantata , alcatuita din mai multe strofe a caror melodie se schimba la fiecare strofa,iar bassul ramane permanent acelasi.

Ajuns la Napoli-izvorul noului stil Italian a carui caracteristica era primatul absolut al vocii umane,chiar ajungandu-se sa se neglijeze textul,Haendel pune si el accent pe virtuozitatea vocala.

Cantatele scrise denota indemanarea tehnica muzicala a copozitorului atat in armonia cromatica cat si in tratarea polifonica a ariilor.

Haendel confera recitativilor acompaniate amploare noteaza cu exactitate accentului ,punctuatia si merge pana a combina in aceiasi scena un preludiu instrumental,un recitative,o arie de forma libera si de interludiu simfonic.

In "Iuliu Cezar" de exemplu in actul III scena 7 incepe printr-un recitativ in sol diez minor ca apoi sa moduleze in tonalitatea cele mai indepartate,reflectand astfel starile successive de spirit ale dictatorului.

Oratoriul

Haendel a scris 32 de oratorii dintre care 14 biblice eliberate de exigentele liturgice si de conventiile teatrale,dar foarte dramatice.Importanta este acordata ansamblului coral si coloritului instrumental.

Israel in Egipt este prima incercare in care corul ocupa locul primordial iar textul este ales chiar de musician din Biblie."Samson" este remarcabil prin prezentarea pasiunilor si desenarea caracterului lui Samson al Dalilei si al uriasului Harapho.

"Iudas Macchabeus" se impune prin vigoarea ritmului si masa sonora.

"Teodora" se distinge prin caracterul sau grav .

"Corul final al actului II ,spunea el,este cel mai frumos pe care l-am scris vreodata"

Toata poezia Bibliei o gasim in "Messiah" veritabila epopee.

In oratoriul Athalia in locul uverturii adaptata dupa stilul francez,recurge la tipul Italian a lui Scarlatti-allegro-grave-allegro.

Se remarca prin maiestria imbinarii formelor,tehnica desavarsita a orchestratiei ,stapanirea tehnicii corale.Intreaga lucrare este o sinteza a tuturor calitatilor geniului lui Haendel.

In intreaga opera se remarca preocuparea lui pentru precizarea,clasificare si rationalizarea limbajului sonor.Aceasta sinteza este una din trasaturile cele mai caracteristice ale creatiei sale,singura in masura sa surprinda suflul creator si maiestria continutului de idei care formeaza intregul.

In vremea sa se folosea vocea castratilor care azi nu poate fi depasita nici de vocile de femei nici de copii.In executia corurilor se folosea "un citat alb"fara vibrato intensiv dar adesea intalnind sforzando dramatic ce se poate folosi atat in ansamblu cat si la solisti.

Muzica de camera

Muzica de camera este puternic influentata de creatiile similare ale lui Corelli si Vivaldi.Lucrarile sunt caracterizate printr-o melodica generala,cantabilitatea este aproape vocala,constructia este solida si clara.

Concertul

Haendel este unul din primii muzicieni care a realizat concerte de orga de o valoare exceptionala.

Ele au fost compuse pentru a fi interpretate de el insusi in pauzele dinte oratorii.

Aceste concerte sunt impartite in general in patru miscari: o introducere ,un allegro, un adagio (cel mai adesea improvizat) si un allegro final.

In concertele pentru orga pune mare accent pe stilul omofonic,armonic.Ele sunt scrise sub forma unui dialog intre solisti si orchestra completa cu harpsichordul care sustine basul continuu.

Concertele propriu-zise din modelele italiene sunt tratate cu mare libertate atat in ce priveste numarul partitiilor componente,cat si caracterul acestor parti ,in care apar de la miscari specifice sonatelor de chiesa,la miscarile de dans ale suitelor si pana la finalurile in stil fugar.

Desi modelul Italian sta la originea lor,ele sunt o creatie cu tot originala.Se caracterizeaza prin simplitatea formei , claritate ,prin solicitarea instrumentelor de coarde dupa gustul Italian , folosirea diferitelor tonalitati in functie de momentul ce trebuie evocat .Ele incadreaza creatia in armonia acordurilor prefecte de trei sunete , dar gasind diversitatea in expresie si definind caracterul de culoare .

"Reflectind trasaturile caracteristice ale timpului, mai ales in patosul pompos al miscarilor lente creatia lui Haendel poarta pecetea autorului lor deopotriva in ecourile melosului popolar , ca si in optimismul generos pe care il imprima personalitatea sa razbatatoare " , Mircea Nicolescu .

Muzica sa instrumentala are caracterul somptuos al unei perpetue improvizatii , mai ales in Concerti grossi , unde Haendel isi noteaza zi de zi impresiile , teme populare , preludii , fugi , variatiuni , fantezii , dansuri , stilizate : franceze , italiene , sau engleze .

Suitele

Suitele sint o culegere de 17 lucrari publicate fara acordul autorului si care probabil i-au servit ca material didactic pentru elevii sai .

In suite autorul denota o stapinire perfecta a tehnicii diverselor forme componente – variatiuni Ciaccona , Pasacaglia , dar si printr-un simt al unitatii de ansamblu si al inspiratiei melodice sustinuta de o tehnica armonica convingatoare cit si prin sonoritatea ampla a cadentelor .

Haendel pastreaza in general tipul suitei in 4 parti. Suita este construita dupa anumite principii :

a) . toate dansurile sunt scrise intr-o singura tonalitate
b) . alternanta dansurilor se face dupa principiul contrastului de caracter sau de miscare .
c) . din punct de vedere al formei domina (forma) structura bipartite corespunzatoare a doua idei muzicale A si B (B fiind de obicei o preluare a ideii din A dar in alta tonalitate)

Dansurile care nu lipsesc aproape din nici o lucrare sunt :

Allemanda – dans popular de origine germana in tempo : allegro , allegro moderato , moderato . Masura in care sunt scrise este 2/4 sau 4/4 si incep cu anacruza din optime sau saisprezecime . Allemanda are forma bipartita iar ca ritm predomina saisprezecimile .

Curanta :- este un dans popular de origine franceaza , vioi, ritm uniform de optimi in masura de ¾ , 3/8 , 3/2 in miscare allegro risoluto , vivace con brio , etc

Sarabanda – dans popular vechi luat din muzica spaniola , in miscare lenta , in masura ¾ sau 3/2 iar linia melodica , bogata in ornamente ca : mordente , tril ,apogiatura , grupet , etc . Cu timpul devine un dans solemn schimbindu-si deci si tempo-ul: andante sostenuto , andante si lento .

De obicei este de forma bipartita dar si tripartita. Fiecare sectiune a sarabandei utilizeaza o perioada melodica de 8 masuri .

Giga – dans popular engles in forma bipartite tempo : molto vivace , allegrissimo , in masura 6/8, 9/8 , 12/8 , 9/4 .Ce caracterizeaza giga este inversarea motivului principal in sectiunea a doua .

Bouree – dans de origine franceaza care foloseste masura 3/8 iar forma este bipartite . Melodia incepe cu anacruza .

Rigodonul - este foarte apropiat de caracteristicile boureeu-lui .

Loure – un alt dans de origine franceza scris in masura de 6/4 sau 12/8 . Este lent , bogat in ornamente , de constructie bipartita.

Menuetul – este dansul cel mai cunosctu si raspindit .Linia melodica este simpla si unitara , dublata de miscari coregrafice gratioase .

Haendel ii stabileste definitive locul – partea a III a din simfonie .Tempo-ul devine ceva mai miscat apropiindu-se de caracterul initial – de joc popular . Masura este ternara .

Gavota – este dans vechi de origine franceza . Datorita popularitatii sale Haendel il introduce in suita .Este scris in masura de 4/4 avind caracter vioi si anacruza de doua patrimi .

Alte dansuri folosite in suitele lui Haendel sunt poloneza , double , ciaccona .

Caracteristic epocii sale este imbinarea stilului omofon bazat pe inlantuirea de sunete suprapuse in acorduri , numita si compozitie pe verticala iar alt stil , stilul polifon prin care se intelege o conducere pe orizontala a vocilor care primesc independenta si profil propriu .

Specificam ca totusi intre ele nu exista granite propriu zise .

Sonata

Sonata lui Haendel ocupa un loc deosebit prin originalitatea cu care sintetizeaza toate experientele trecutului cu semnul specific geniului . Se cunosc doua tipuri de
sonate : sonata de chiesa si sonata de camera .

Structura sonatei de chiesa era :

- o introducere acordica rara ;
- allegro (o parte repede cu caracter de fugato)
- o parte lenta cantabila
- o parte repede cu caracter dansant .

Erau scrise de obicei pentru doua viori si basul general (violoncel sau clavecin) sau viorile putea fi inlocuite cu flaute sau oboe .

Haendel a compus un numar mare de sonate pentru diferite instrumente .

Ceea ce caracterizeaza sonatele lui Haendel este melodica generoasa , claritatea si soliditatea constructiei .Ele sunt simple sub aspect tehnic .

Sonatele pentru vioara sunt compuse din patru miscari si nu includ forme de dans (acestea apar in cel pentru flaut si bas continuu) . dansurile sunt plasate de obicei spre sfirsitul lucrarii .

Ele pastreaza succesiunea lent repede , doar sonata pentru flaut este compusa din trei miscari lente si una repede.

Haendel stabileste un principiu de baza in tehnica componistica de azi , unitatea materialului tematic prin derivatii neintrerupte si gradate .

Foarte expresive sunt partile lente din sonatele sale .Se manifesta interesul pentru imbinarea de instrumente capabile sa cuprinda un ambitus sonor cit mai larg .

Caracteristic epocii este imbinarea stilului polifonic cu cel omofon , cu principii de armonie .

Sonatele sale sint marcate de dialogul dintre instrument , atit de placut lui Haendel , de veselia si exuberanta , meditatia profunda si o linie melodica lirica si cantabila .

Pentru a fi inteleasa , opera lui Haendel cere o executie fidela in care sa tinem seama de textul si caracterul acesteia , sentimentul ce sta la baza ei si specificul care-l defineste .

MUZICA ŞI MATEMATICA

Prof. Dorina Ţurcanu – muzică
Prof. Dumitrița Lazăr – matematică
Şc. "George Călinescu" Iaşi

Teoriile muzicale greceşti, începând de la Platon, Aristotel, Aristoxenos şi Plutarh culminează cu cele ale filosofului şi matematicianului Pitagora (anul 500 î.H.) care efectuează cu monocordul său studii fizice şi matematice cu privire la proporția intervalelor dintre sunete. Împreună cu elevii săi, Pitagora a mai efectuat şi alte experimente folosind clopote de diferite mărimi, vase umplute diferit, precum şi ciocane. Analizând sunetele date de loviturile de ciocan pe nicovală, el a descoperit că ciocanele de diferite greutăți dădeau sunete diferite, stabilind şi de această dată raporturi numerice între sunete. Teoriile lui Pitagora au servit mai apoi ca bază a studiilor teoreticienilor muzicali din Evul Mediu.

Am gândit această temă pornind de la o ecuație, adică o propoziție matematică din care am să găsesc valoarea unei "necunoscute" sau poate cunoscută, dar folosită fără să conştientizăm acest lucru. Deoarece în rezolvarea ecuației folosim semnul **<=>** , am folosit acest semn şi intre cele două discipline de studiu : matematica şi educația muzicală, notând astfel :

MATEMATICĂ <=> EDUCAȚIE MUZICALĂ

În matematică această echivalență duce la două demonstrații:

directa " => " şi reciproca " <= "

Aceste simboluri şi sensul lor poartă denumirea de operatori logici.

MATEMATICA implicată în EDUCAȚIA MUZICALĂ

► Algebra şi muzica

Se defineşte funcția f : A→B astfel încât fiecărui element din mulțimea A îi corespunde un element şi numai unul în mulțimea B. Mulțimea A este formată din creații muzicale (lucrări) iar mulțimea B din compozitori sau mulțimea A cuprinde instrumente muzicale, iar mulțimea B familia din care fac ele parte. (FIŞA 1+2)

O altă metodă des folosită în şcoala noastră este Diagrama Venn – Euler. În matematică se pot face operații cu mulțimi

- reuniune $A \cup B$ – toate elementele luate o singură dată
- intersecție $A \cap B$ – elementele commune
- diferență $A - B$ – este în A, nu este în B

Această metodă se poate aplica la orice lecție de muzică, mai ales la recapitulare, consolidare: game majore/ game minore, game relative (DO major – la minor), doi compozitori din aceeaşi epocă (Mozart – Beethoven, Schumann – Bartholdy etc). Pentru exemplificare, am realizat o diagramă Venn pentru Doină şi Baladă, ținând cont de Manualul de clasa a VII-a, editura Petrion şi de cunoştințele elevilor de la limba română sau istorie. În A sunt numai caracteristici ale doinei, iar în B ceea ce este specific numai baladei. În locul unde se intersectează cele 2 cercuri vom nota elementele comune celor două genuri folclorice (ambele aparțin genului neocazional, au ritm liber etc) – FIŞA 3

Fisa 1

A – Creatii

concerte

sonate

lieduri

simfonii

opere

B - Compozitori

Wolfgang
Amadeus
Mozart

"Nabucco"

"Rigoletto"

"Trubadurul"

"Traviata"

"Aida"

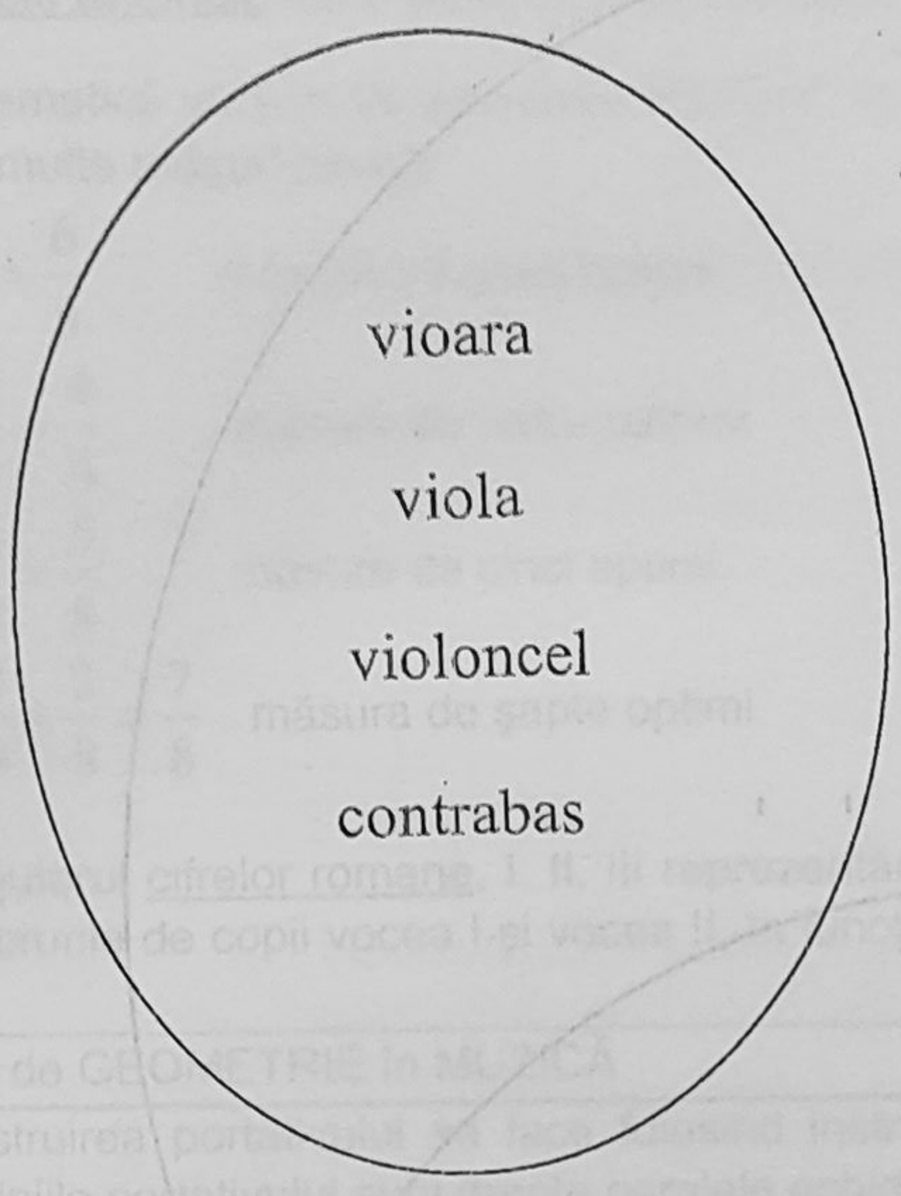
"Don Carlos"

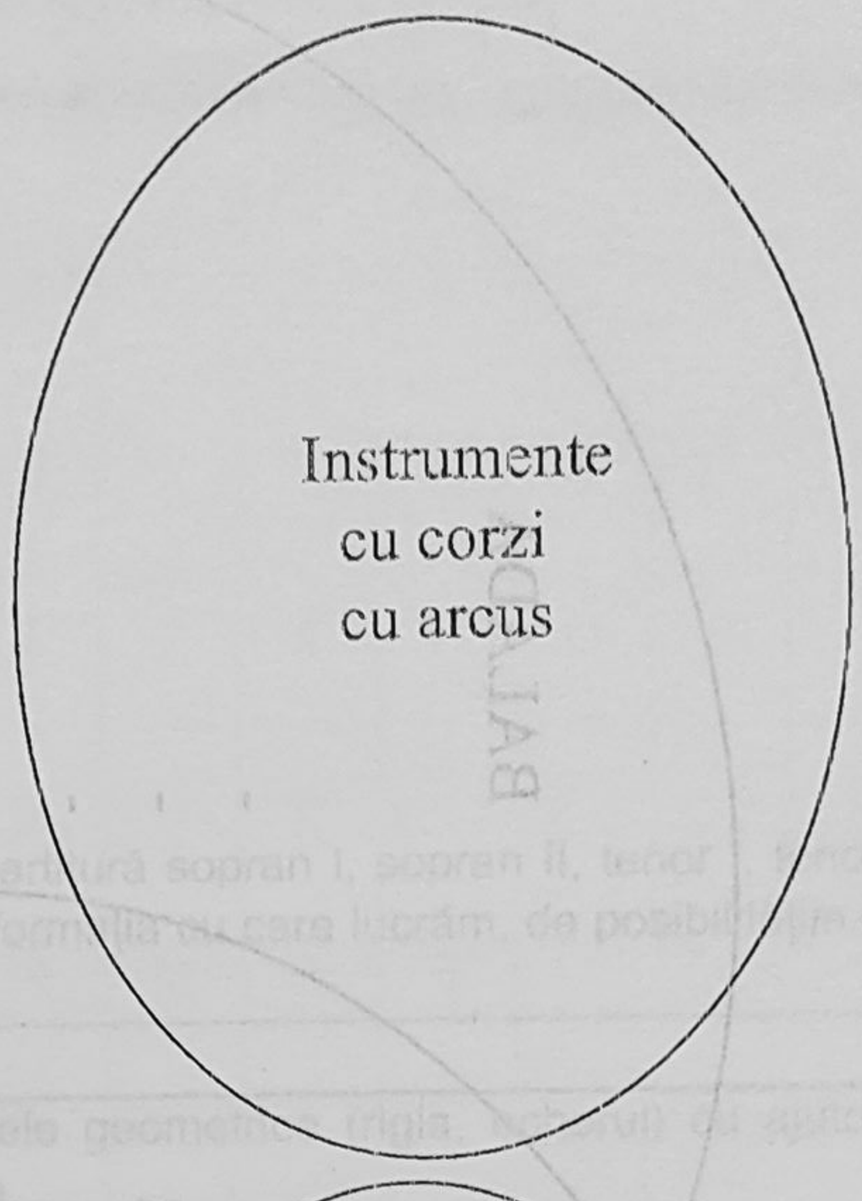
Giuseppe
Verdi

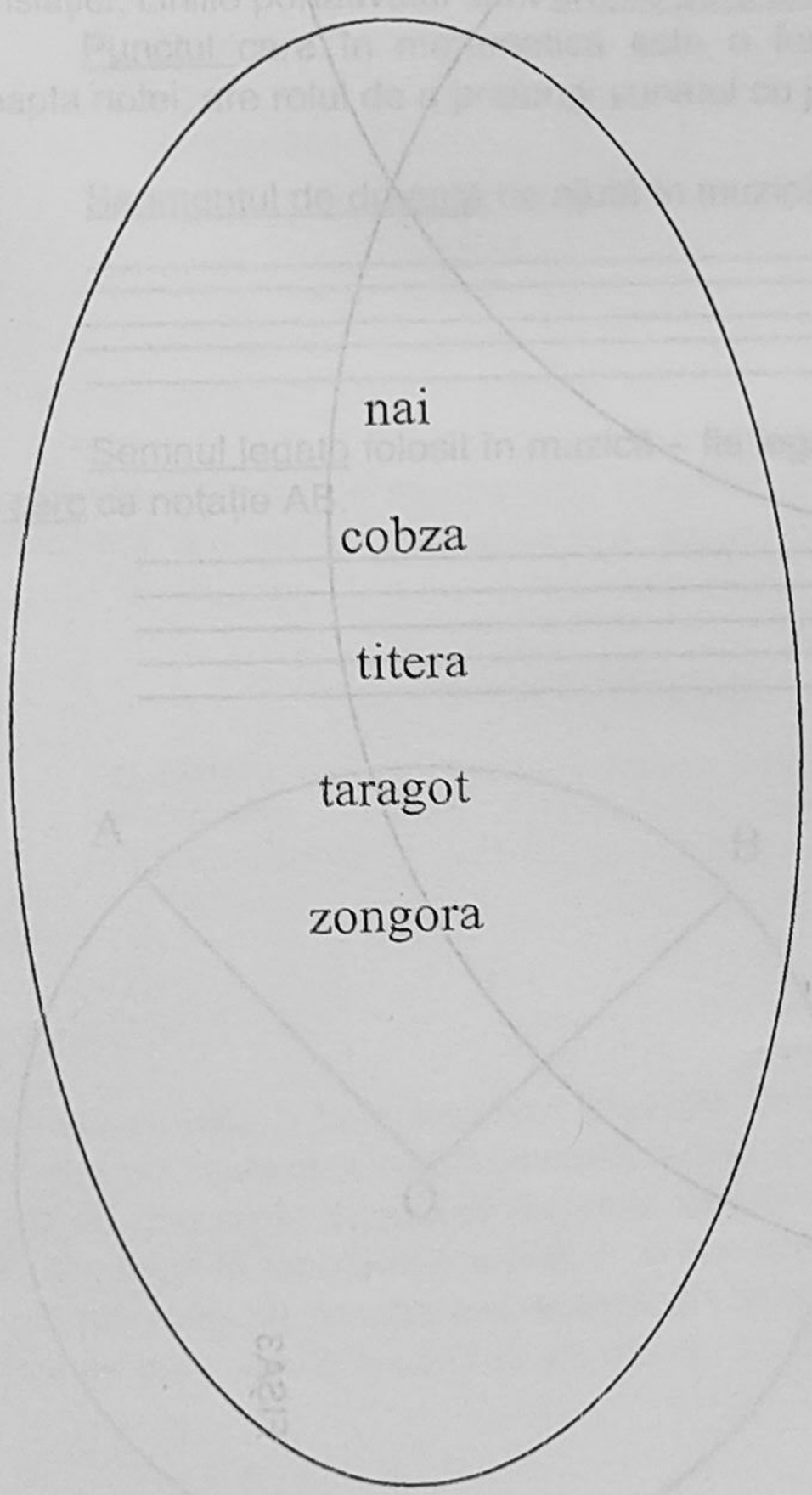
Fisa 2

A – Instrumente

B – Familie de instrumente







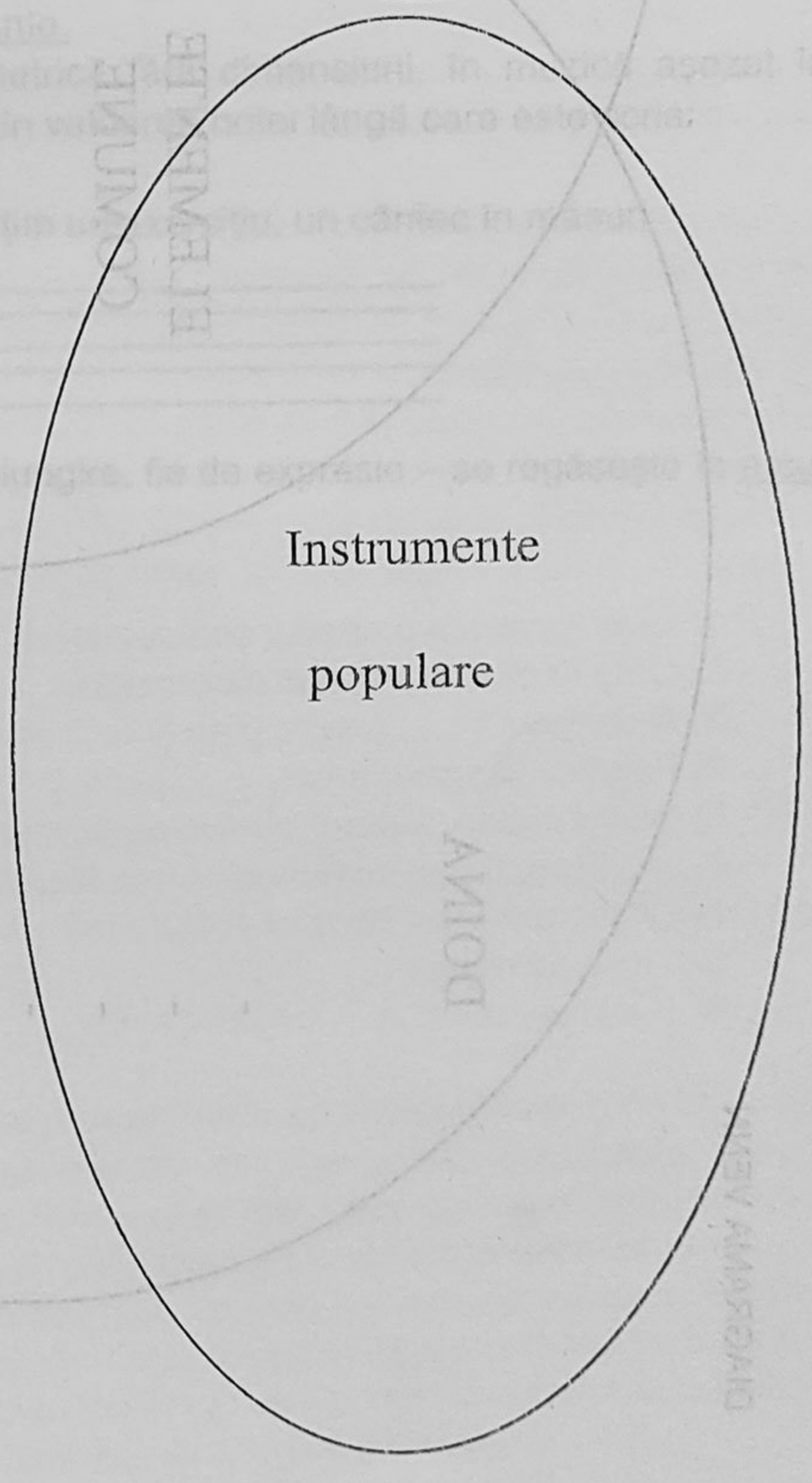
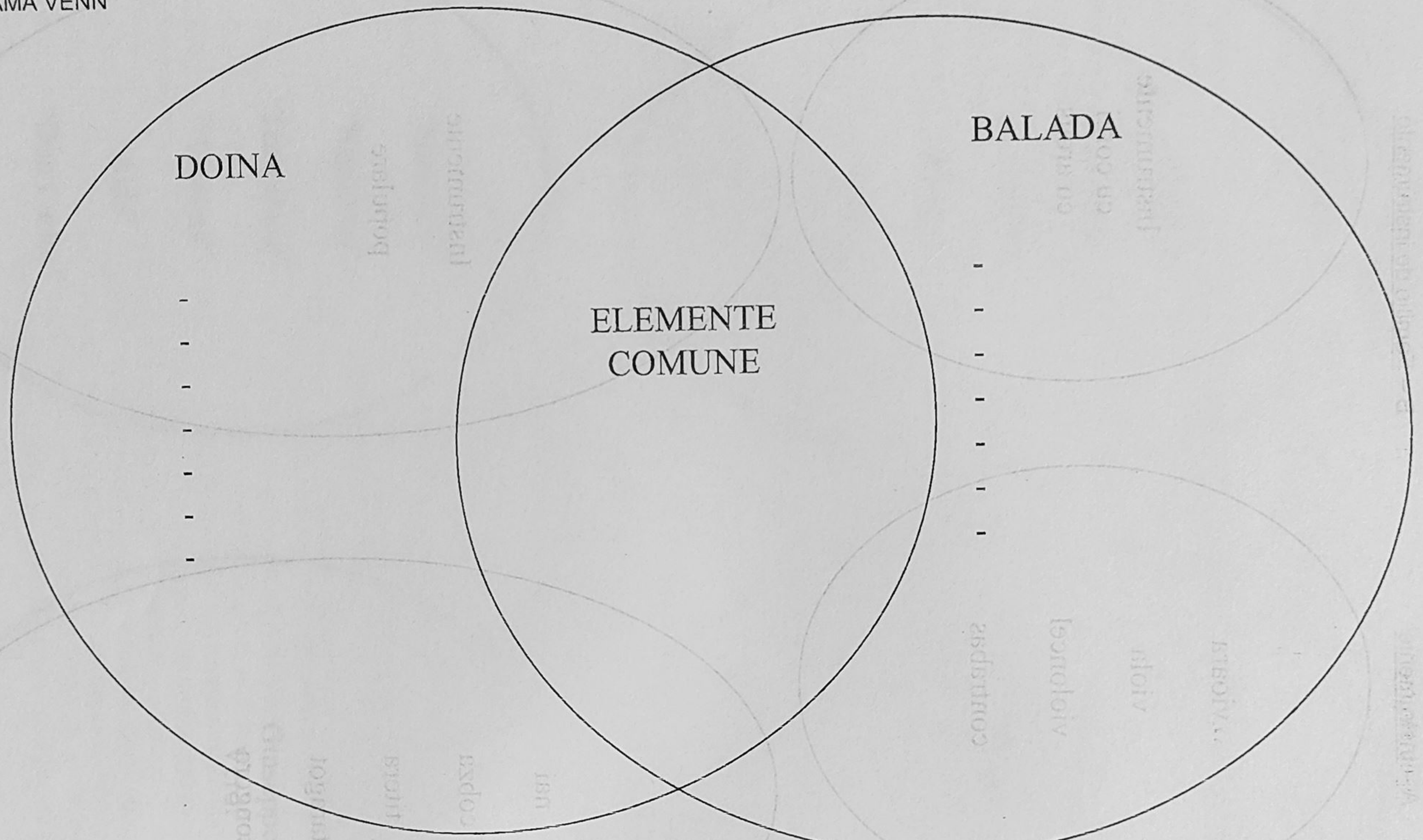


DIAGRAMA VENN



FIŞA3

Numerelor naturale din matematica le gasim cor espondent in muzica corala: corul canta pe 1, 2, 3, 4 voci.

Numerele rationale sunt folosite in muzica pentru a reprezenta masura: $\frac{2}{4}, \frac{3}{4}, \frac{4}{4}$.

În matematică vorbim de adunarea fracțiilor, iar în muzică realizăm măsuri compuse combinând două sau mai multe măsuri simple:

$\frac{3}{8}+\frac{3}{8}=\frac{6}{8}$ măsura de şase optimi

$\frac{2}{4}+\frac{2}{4}=\frac{4}{4}$ măsura de patru pătrimi

$\frac{2}{8}+\frac{3}{8}=\frac{5}{8}$ măsura de cinci optimi

$\frac{2}{8}+\frac{3}{8}+\frac{2}{8}=\frac{7}{8}$ măsura de şapte optimi

Cu ajutorul cifrelor romane, I, II, III reprezentăm în partitură sopran I, sopran II, tenor I, tenor II etc. sau în corurile de copii vocea I şi vocea II, în funcție de formația cu care lucrăm, de posibilitățile din şcoli.

► Elemente de GEOMETRIE în MUZICĂ

Construirea portativului se face folosind instrumentele geometrice (rigla, echerul) cu ajutorul translației. Liniile portativului sunt drepte paralele echidistante.

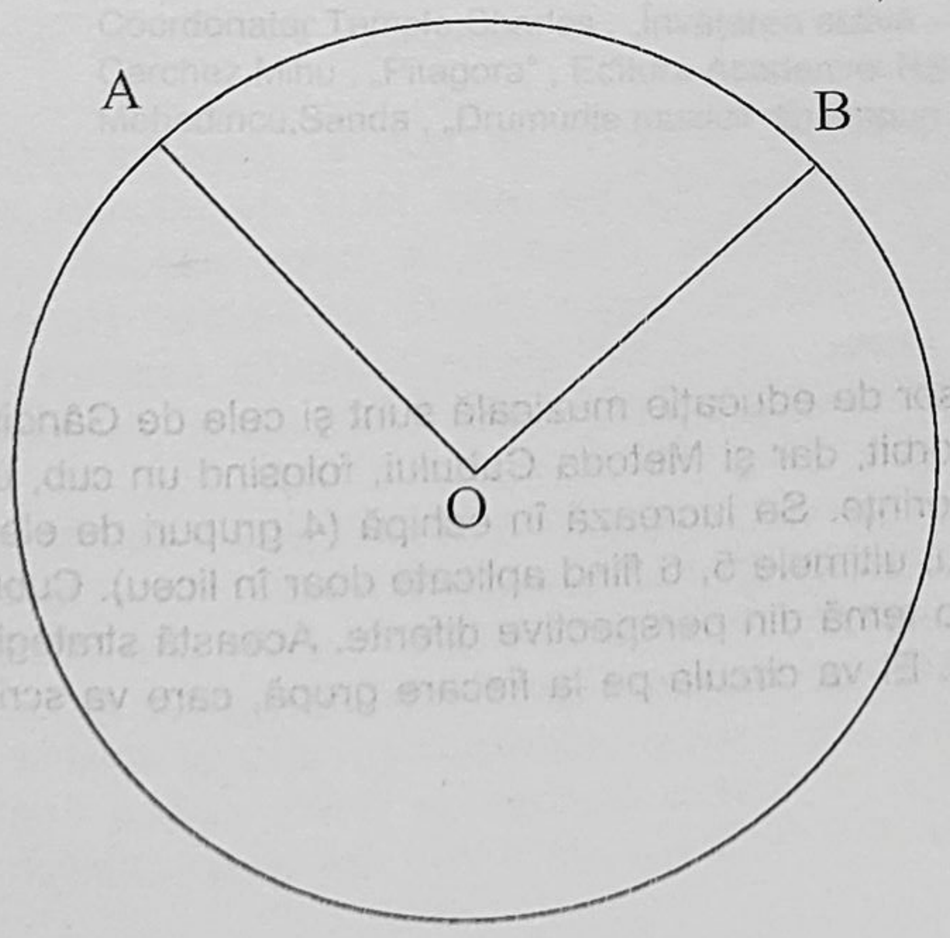
Punctul care în matematică este o formă geometrică fără dimensiuni, în muzică aşezat în dreapta notei, are rolul de a prelungi sunetul cu jumătate din valoarea notei lângă care este scris:

Segmentul de dreaptă ne ajută în muzică să împărțim un exercițiu, un cântec în măsuri:

_____
_____
_____
_____
_____

Semnul legato folosit în muzică – fie legato de prelungire, fie de expresie – se regăseşte în arcul de cerc ca notație AB.

_____
_____
_____
_____
_____



Rebusul este o construcție geometrică din mai multe pătrățele folosit foarte des în lecțiile de muzică, constituind o altă verigă din lecție, un moment care antrenează toată clasa, solicită concentrarea, atenția, memoria (FIŞA 4)

			B	O	N	N							
		V	I	E	N	A							
C	O	N	C	E	R	T	E						
	S	O	N	A	T	A							
				S	C	H	I	L	L	E	R		
			S	I	M	F	O	N	I	A			
				U	V	E	R	T	U	R	I		
		F	I	D	E	L	I	O					
				P	I	A	N	I	S	T			

FIŞA 4

1) Oraş în care s-a născut compozitorul ...
2) Oraş în care s-a impus ca muzician.
3) A compus 5 ..... pentru pian şi orchestră.
4) Patetica, Appasionata, ... Lunii
5) Poet german, autorul versurilor Odei Bucuriei.
6) ..... Eroica, ... Destinului, ... a 9-a
7) Genul lucrărilor Egmont şi Coriolan.
8) Unica sa operă ...
9) A fost apreciat ca ... (instrumentist)

Dintre metodele pe care le folosesc ca professor de educație muzicală sunt şi cele de Gândire critică printer care diagrama Venn, despre care am vorbit, dar şi Metoda Cubului, folosind un cub, un corp geometric pe ale cărui fețe sunt scrise diferite cerințe. Se lucrează în echipă (4 grupuri de elevi deoarece primele 4 cerințe sunt realizabile în gimnaziu, ultimele 5, 6 fiind aplicate doar în liceu). Cubul este o strategie de predare care ne ajută să studiem o temă din perspective diferite. Această strategie presupune construirea şi utilizarea unui cub cu 6 fețe. El va circula pe la fiecare grupă, care va scrie despre ce le revine lor din rotirea liberă a cubului:

1. Descrie (ce auzi – o orchestră)
2. Recunoaşte (stilul – Mozart)

3. Compară (cu ceea ce ştie din viaţă, experienţă proprie sau cunoştinţe anterioare – date despre compozitor)
4. Aplică (un eseu, un desen inspirat de muzica ascultată).
5. Analizează
6. Sintetizează

Tema propusă a fost la clasa a 8-a Simfonia – W.A.Mozart.

Arhitecţii apelează la matematică pentru a crea acele minunate săli de concerte, deci încă un argument al legăturii dintre matematică şi muzică.

MATEMATICA <= EDUCAŢIE MUZICALĂ

Ştim cu toţii că muzica este şi un mijloc therapeutic, dar la fel de bine se pot desfăşura o serie de activităţi pe fond muzical, cum ar fi rezolvarea unor exerciţii şi probleme. În cariera mea de profesor am întâlnit elevi care lucrau foarte bine la matematică pe Bolero-ul lui Ravel, Sonata Lunii de Beethoven, Anotimpurile lui Vivaldi. Unii dintre ei preferă lucrări de muzică uşoară, dar aşa cum se exprimă ei "nu foarte zgomotoase" mai "lente", "liniştite".

► Diferenţe intre muzică şi matematică

Am putea vorbi aici despre echivalenţa fracţiilor, o relaţie care în muzică, referindu-ne la măsuri, nu este adevărată.

Avem cuvinte care au sens diferit : în muzică întâlnim aria de operă (acea melodie prin care interpretul / personajul împărtăşeşte publicului sentimente de ură, tristeţe, dragoste) şi aria din matematică reprezintă o suprafaţă (aria triunghiului).

Volumul unui corp la matematică este diferit de sensul pe care îl are în muzică – acela de intensitate, de forţă.

Cuvântul temă poate însemna exerciţii, probleme de efectuat acasă, iar în muzică întâlnim tema muzicală pe care copiii o recunosc în audiţii (Vivaldi – Anotimpurile, Mozart – Simfonia 40, Mozart – Mica serenadă, Beethoven – Simfonia V).

Desigur, rămâne deschisă lista unor alte exemple din matematică, ce se regăsesc în activitatea de zi cu zi la catedră, prin orele de muzică, sau în sălile de concert. Pentru că nu am amintit o serie de instrumente muzicale – tobele, trianglul – care îşi regăsesc corespondent în matematică. Pentru a demonstra că matematica şi muzica fac „casă bună împreună" şi mai ales că matematica nu este atât de grea pe cât pare, voi cita din Norbert Weiner : „Marele public, chiar dacă se gândeşte la matematică, în cazul cel mai bun o apreciază ca un instrument pentru fizician şi statiscian, iar în cazul cel mai rău, ca ceva foarte apropiat de munca unui contabil. Cu greu va admite cineva care nu este matematician că matematica are un farmec cultural şi estetic, că ea constituie ceva ce are legătură cu frumuseţea, vigoarea şi inspiraţia."

BIBLIOGRAFIE

Coordonator Temple,Charles , „Învăţarea activă – metode de gândire critică şi creativă", S.U.A. , 1998
Cerchez,Mihu , „Pitagora" , Editura Academiei RSR , Bucureşti , 1986
Mehedincu,Sanda , „Drumurile muzicii din timpuri vechi până la trubaduri", Editura Muzicală , Bucureşti , 1986

O INCURSIUNE ÎN CONTRAPUNCTUL LUI IOAN PETRU CULIANU - CU REFERIRE LA ROMANUL *" HESPERUS "*

Carmen Zaharia – Danicov
Colegiul Național de Artă "Octav Băncilă"

Apropierea de universul culianesc suscită un viu interes din partea cititorului, indiferent din ce zonă ar proveni acesta. Operele lui Culianu sunt o provocare la a ne pune întrebări , la a descoperi taine ce țin de transcendent, sunt o invitație la călătorie...călătorie în spațiu şi timp, în imanent şi în transcendent.

Aparent roman de anticipație, realizat cu o deplină stăpânire a termenilor specifici, romanul „Hesperus" redă, în cele XXIII de capitole, frământările lui Keph Solins, cetățean hesperian, debarcat pe planeta Venus în cadrul misiunii Hesperus – 1,generată (pe de o parte de suprapopularea Pământului şi pe de altă parte de catastrofa apocaliptică de pe Terra).Civilizația hesperiană s-a dovedit a fi -- conform maestrului în ARTA TRANSFORMĂRII -- „existența perfectă în sine, dar inutilă în relație cu alții şi cu ea însăşi", conviețuirea în Hesperus fiind "artificială, bazată pe ignoranță", soluția acestui paradis tehnologic fără moarte, fără boală, fără suferință morală fiind denumită „libertatea fără efort" a clonelor ce populau habitatul.

Keph Solins are o uimitoare revelație – şi anume faptul că el nu este clonă, ci om de pe Pământ cu minte, suflet, trup şi duh.

Acțiunea se desfăşoară în trei planuri principale:

1.În cer, unde personajul central este maestrul Dennis Horton, iar Jordan Craig – satelitul.

2.În Hesperus, pe planeta Venus, personajul central fiind Keph ,iar sateliții – Elisa şi Daina Valente.

3.În subteranele Terrei ,în rezervația numită Hyperboreea, unde personajele sunt ofițerii de securitate Mc. Kellog şi Vasiliev ;apoi Lester Holiatov şi Linda, şi – nu în ultimul rând Damian (care se dovedeşte a fi MUTANTUL căutat de multă vreme), împreună cu soția sa.

Pe un alt plan, în transcendent, apare un personaj misterios, enigmatic, numit „STĂPÂNA", a cărei identitate nu ne este dezvăluită. (capitolul XIV)

Facem cunoştință – în paralel – cu profesorul Guillaume, lingvist de renume (capitolul VIII).

- ANALOGIA CU FUGA -

Dacă luăm în considerare cele trei planuri principale (notate cu 1,2,3) şi planurile secundare / episodice (cap. VIII şi XIV),putem compara structura romanului „Hesperus" cu structura unei fugi, unde 1,2,3 sunt vocile, fiecare în registrul său, iar capitolele VIII şi XIV sunt interludiile din „marele divertisment".

Capitolul XIV - „Stăpâna" - se situează la limita *secțiunii de aur,* iar capitolul XXII, penultimul, este o identificare din perspectivă filosofică a lumii :"Lumea este locul de adunare al celor care nu pot să-şi suporte visul. Este patria solitudinii colective a celor asediați de coşmaruri. Este un refugiu al inteligențelor nefericite. Astfel se naşte starea de veghe". Horton afirmă că „ a venit să redea individului libertatea de a trăi în propriul său vis", oferind fiecăruia o opțiune : de a-şi alege o patrie „după chipul şi asemănarea sa". Holiatov şi Linda nu şi-au putut suporta visul.

Acest al XXII-lea capitol oferă eroului certitudinea că „ în ciuda dezavantajelor (mai ales de ordin emoțional ,condiția umană este superioară celei de hesperian".

În final, maestrul din cer (Horton) pune oamenilor la dispoziție pământul ca pe o a doua creație. Astfel, ultimul capitol (XXIII) are în acelaşi timp un dublu aspect : de epilog, dar şi de prolog - pentru civilizațiile viitoare, al generațiilor care vor asigura perpetuarea speciei umane. Prin aspectul său de genealogie, finalul face trimitere la cartea Genesa in Biblie, nefiind – de altfel – singura de acest gen. Horton este identificat cu Dumnezeul atotputernic din ceruri, Damian

(mutantul din subteranele Pământului, cu ale sale pleoape incandescente) este identificat cu Lucifer, "Peştera albastră" - dintr-o cu totul altă dimensiune - în care nu este niciodată noapte, face trimitere la cetatea Noul Ierusalim din Apocalipsa, cap. XXI : „Porțile cetății nu se vor închide ziua, pentru că în ea nu va mai fi noapte".

În romanul „Hesperus", Ioan Petru Culianu face trimitere nu numai la Scriptură, ci şi la alte cărți inițiatice, precum „Cabala", la care -- din păcate – nu avem acces *încă.*

Putem sesiza structurarea cărții în XXIII de capitole, precedate de prologuri, cifra 24 (23+1) reprezentând un multiplu de 12 :

- 12 seminții ale poporului Israel
- 12 ucenici ai Mântuitorului
- 12 sunete din „totalul cromatic" în muzică
- 12 nuanțe folosite în artele plastice

De remarcat este faptul că autorul manifestă şi aici o predilecție izbitoare pentru litera H, la fel ca în „Pergamentul diafan" – civilizațiile se numesc Hyperboreea şi Hesperus, personajele sunt Horton şi Holiatov. O altă literă preferată de Culianu este K -- Keph, Kellog.

Dacă ar fi să atribuim fiecăruia dintre planurile existente în roman câte o culoare, atunci aceste lumi paralele s-ar prezenta astfel :

- cerul -- albastrul safirului
- Pământul -- verdele smaragdului (plin de prospețime şi vegetație)
  -- roşul rubinului (în timpul catastrofei)
- „Libertatea fără efort" a clonelor din Hesperus – transparența cristalului de stâncă
- ciudatul ambient al „Stăpânei" – violaceul ametist

Cum contrapunctul este o manipulare prin imaginație, prin intermediul unei antiteze de natură secretă (cf. Mircea Eliade), factorul muzical lucrează printr-o atracție conştientă, cu ajutorul trupului şi opoziției la nivelul sufletului („Eros şi Magie în Renaştere", pag.24).

După cum contrapunctul în muzică presupune o tehnică anume de îmbinare a vocilor, după regulli prestabilite, tot astfel contrapunctul în literatură presupune o aspirație în profunzime şi o antiteză la nivelul de suprafață (subiect – contrasubiect), apoi din nou un schelet de continuare la suprafață şi antiteză în profunzime (subiect şi contrasubiect - în oglindă orizontală).

Dacă admitem că imaginea muzicii se referă la Pitagora,
transmițător al unor secrete esoterice (divulgate / nondivulgate), semnele expresive ale simbolului interior, credem că în capitolul XXII apar semnele magice ale sufletului şi ale trupului, prin care înțelegem contrapunctul în „Hesperus" (cheia romanului).

În concluzie, în ciuda aspectului său restrictiv, **contrapunctul** oferă posibilitatea manifestării libertății totale a creatorului, fapt evident atât în romanul lui Culianu, cât şi în capodoperele lui Bach.

STRUCTURA ROMANULUI

- Prolog în cer / pe Pământ
- Cap. I – Jurnalul lui Keph
- Cap. II – Călătoria lui Lester şi a Elisei
- Cap. III – Jurnalul lui Keph (pe 14 martie 2382 decolează nava Hesperus – 1)
- Cap. IV – În adâncurile Hyperboreei
- Cap. V – Nedumerirea Elisei
- Cap. VI – Keph ia o hotărâre
- Cap. VII - Misiunea lui Lester
- Cap. VIII – Bătrânul munților
- Cap. IX – Între lumi
- Cap. X – Față în față

- Cap. XI – Mutantul
- Cap. XII – Portretul unui hyperboreean (Lester Holiatov)
- Cap. XIII – Misiune specială
- Cap. XIV – Stăpâna (personaj misterios, o „articulație specială" în roman)
- Cap. XV – O partidă de şah
- Cap. XVI – Arta transformării (noul oraş – noul Ierusalim)
- Cap. XVII – Un agent (Lester Holiatov)
- Cap. XVIII – Peştera albastră (galeriile de „beril" străveziu)
- Cap. XIX – O întâlnire neprevăzută
- Cap. XX – Un artificiu impenetrabil
- Cap. XXI – Suspendarea timpului
- Cap. XXII – Stăpânul viselor
- Cap. XXIII – De la sfârşitul Hyperboreei

BIBLIOGRAFIE

- Antohi, Sorin (coordonator) – „Ioan Petru Culianu – Omul şi opera", ed. Polirom, Iaşi, 2003
- Bomher, Noemi – „Visul Ucenicului", studiu la „Omagiu pentru Gavril Istrate", Academia Română
- Caillois, Roger – „De la feerie la science-fiction", Revista „Secolul XX", nr. 4 / 1973
- Ciupercă, Livia – „I.P.Culianu – Univers epic", volum colectiv, ed. T, Iaşi, 2002
- Culianu, Ioan Petru – „Eros şi magie în Renaştere", ed. Nemira, Bucureşti, 1994
- Culianu, Ioan Petru – „Hesperus", ed. Nemira, Bucureşti, 1998
- Eliade, Mircea – Culianu,I. P. – „Dicționar al religiilor", ed. Humanitas, Bucureşti, 1993
- Gavriluță, Nicu (coordonator) – „Ioan Petru Culianu – Memorie şi Interpretare", ed, T, Iaşi, 2002
- Gruder, Galia Maria – „Cartea Nestematelor", ed. Humanitas, Bucureşti, 2003
- Sava, Iosif – Vartolomei, Luminița – „Dicționar de muzică", ed. Ştiințifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1979
- Ştefănescu, Ioana – „Istoria muzicii universale", volumul I : „De la Orfeu la Bach", ed. Fundației Culturale Române, Bucureşti, 1993

SUNET ŞI CULOARE, ÎN MUZICA ENESCIANĂ

Teodoru Roxana

Complementaritatea muzicii şi a picturii se poate face evidentă atât la nivel compoziţional cât şi cromatic. Punerea în evidenţă a uneia din aceste direcţii este determinată de structura internă a lucrării în cauză. Studiul de faţă aduce în discuţie una din creeaţiile târzii ale lui Enescu, Suita „Impresii din copilărie". Acestă lucrare pune în evidenţă bogăţia sunetului şi a ritmului creând o atmosferă aparte, care ţine de spaţiul personal, la care, însă, are acces şi auditoriul. Sunetul, când descriptiv când abstact, dar niciodată tăios, compune atmosfera de ansamblu. Analiza lucrării „impresii din copilărie", cu toate tablourile pe care le încorporează, va fi făcută sub aspectul ritmului muzical şi al impresiei de ansamblu după care direcţia, de analiză se va schimba, întreaga lucrare fiind privită din perspectiva artelor plastice. Accentul va cădea pe cromatică sau compoziţie, în funcţie de întâietatea care se relevă din lucarea muzicală.

„Enescu a abordat muzica descriptivă pentru a experimenta posibilităţile de exprimare pe care le ofereau mijloacele genului. Căutător neobosit de ţărmuri noi, Enescu voia să-şi dea seama prin proprie experienţă cum se poate apropia muzica de pictură şi ce perspective ar avea aceste căutări." [15].

Suita «*Impresii din copilărie*» este încă o dovadă a măiestriei la care ajunsese Enescu în folosirea resurselor coloristice ale viorii, punerea lor în valoare printr-o foarte mare varietate a mijloacelor de expresie, în depăşirea condiţiei subordonate a MELODIEI viorii faţă de substratul ei armonic, în folosirea specificului naţional şi înălţarea lui la nivel universal.

Anumite imagini care i-au marcat diverse momente ale copilăriei, îşi găsesc acum exprimarea în această lucare din sfera programatismului descriptiv, transfigurând influenţele impresionismului francez, folosind material intonaţional românesc pe baza căruia a creat liniile melodice şi o concepţie realistă, "care-l îndeamnă să dea evocării descriptive un sens uman, profund patetic, răscolitor" (George Bălan – G. Enescu)[16].

"*Impresii din copilărie*" este compusă sub forma unor succesiuni de tablouri muzicale «unele mai ample, altele concentrate, înlănţuite strâns (*fără pauze între ele, cu excepţia Lăutarului*) alcătuind o formă aparte care se situează între suita propriu-zisă şi poem. Unitatea lucrării apare organic structurată prin idei tematice generatoare ce stau la baza întregii invenţii melodice. Din succesiunea tablourilor se conturează firul conducător al unei acţiuni înfăţişând o zi din viaţa copilului de altă dată. Pe rând se perindă portretele muzicale ale unor figuri caracteristice din satul natal: *Lăutarul* (piesă pentru vioară solo) şi *Bătrânul cerşetor*, apoi o imagine din natură – *Pârâiaş în fund de grădină*. Restul acţiunii se desfăşoară în interiorul căminului părintesc, seara, la începutul nopţii şi până în zorii zilei următoare: *Pasăre în colivie şi cucul în perete*, *Cântec de leagăn* (momentul central al lucrării, a cărui melodie expusă la unison de ambele instrumente se va impune ca elementul tematic cel mai însemnat), *Greier*, *Luna prin geam*, *Vântul în horn*, *Furtună în noapte*, *Răsare soarele*. Ultimile două secţiuni mai ample dezvoltă şi recapitulează principalele elemente motivice, dându-le mai întâi o nuanţă dramatică, apoi o concluzie liniştitoare, înseninată» (Adrian Raţiu). Programul lui Enescu explică : « S-a făcut zi ! Raze de lumină pătrund peste tot. Păsările ciripesc. Toate temele soarelui şi umbrei revin, de astă dată în major, liniştite, transfigurate. Copilul, respiră, e fericit ; a trecut prin noapte şi furtună».

"Lăutarul"

«Vorbind în "Amintiri" despre această primă parte a "Impresiilor", Enescu îl numeşte pe lăutar "un personaj internaţional" subliniind astfel conţinutul general-uman pe care a intenţionat să-l exprime în acestă improvizaţie violonistică " (George Bălan – G. Enescu)[17].

" Dispoziţia şi cântul său variază ca şi zilele, când luminoase, când mohorâte " (Enescu - Amintiri) [18]iar el este când vesel când trist.

Alternarea stărilor sufleteşti este uşor detectabilă. Nuanţa sunetului se schimbă alături de ritm. Metronomul are valori mari, deci ritmul este alert, neegal dar vesel. Lejeritatea cu care mânuieşte arcuşul nu este un rezultat al studiului, ci melodia este expresia directă a bucuriei imense pe care

---

[15] George Bălan – *G. Enescu, pag.186*
[16] George Bălan – George Enescu.
[17] ibidem
[18] Bernard Gavoty – *Enescu-Amintiri*

muzica o provoacă lăutarului, care-şi permite, cu o lejeritate absolută, să circule pe toate corzile viorii, creând o mişcare ascendentă şi una descendentă fapt ce are ca rezultat frumusețea exprimării directe şi sincere. Modificările de metronom sunt un rezultat al uşurinței specifice, a schimbării de ritm. Această lejeritate în a cânta, cu uşoara şfichiuire a notelor care parcă nu sunt cântate în totalitate, sunetul neavând amploarea şi durată mare, nu elimină din frumusețe, ci dimpotrivă, amplifică imaginea lăutarului, care-şi exteriorizează propriile trăiri în sunete colorate, mai vii şi mai triste.

Ritmul lucrării îşi pierde din rapiditate şi bucurie atunci când spiritul se întristează. Sunetul îşi pierde tăria, este uşor difuz, trecând în alt registru al cromaticii sonore, registrul grav, care ilustrează direct trăirea intensă. Întreaga piesă se compune din alternarea momentelor de bucuire , melancolie şi tristețe, ceea ce permite o interpretare pe toate timbrele expunerii, realizându-se un tablou sonor rafinat. Pe rând, fiecare din aceste trăiri îşi ocupă locul de prim plan, după care este uşor transformat în următorul moment. Fiecare etapă se constituie într-un solo de vioară, înconjurat de linişte şi umbră. Imaginea aduce în centru personajul sintetizat, perceptibil doar auditiv, oferind multiple modalități de interpretare. Imaginea sonoră nu plictiseşte deoarce nu se insistă pe nici una din trăiri, expresie a faptului că ele sunt rememorate la nivelul nostalgicului, dar cu conştiința petrecerii lor în trecut. Imaginea îşi mofdifică ritmul, trecând de la linişte şi tristețe la veselie, cu foartă multă uşurință, prin schimbarea metronolmului.

Lucrarea nu portretizează la modul descriptiv ci, imaginea ce se compune este una esențializată, este imaginea trăsăturilor cumulate. Acest portret spiritual, exprimat sonor prin firul gândurilor şi al ritmului, se regăseşte în cromatica şi ritmul plastic, putând fi transpus fidel, în ideea imaginii de ansamblu.

Lăutarul prezentat, este lăutarul copilăriei, este unul din personajele ce l-au însoțit pe Enescu în prima parte a copilăriei sale, este cel care îi captează atenția; copilul îl percepe ca un personaj mare, plin de minunății.

Îmaginea sonoră a lăutarului face vizibilă un oarecare profil psihologic al acestuia. Astfel dacă se încearcă o recompunere mentală a sa, se poate întrevede un personaj ajuns la o vărstă înaintată, însă nu bătrân, fapt evident prin bogăția trăirilor pe care le exprimă prin sunete, care aduce cu sine o experiență a trărilor complexe, stări pe care, el le povesteşte cu arcuşul pe corzile viorii, acest fel de exprimare părându-i-se, poate, cel mai natural mod de a se face înțeles. Această piesă nu trebuie să aibă ca efect perceperea imaginii portretului fizic al lăutarului. Limbajul muzical, în ciuda uşurinței de exprimare, este complex şi rafinat. Discursul sonor, monologul sonor, rămâne în zona muzicii culte, el nu-şi decade din calitate, este o structură sonoră, rafinată, în care îşi face loc, abia sesizabil, trilul popular, mordentul. Enescu îşi notează cu amănut modul de interpretare, prin notații la nivelul partiturii. Nivelul fizicului este depăşit iar înțelegerea se ridică la o etapă mai elevată. Compoziția muzicală, dificilă, greu de rezolvat tehnic, impune o abordare serioasă . Imaginea este una muzicală. Nu este vorba de o imagine plastică ci de una senzorială. În ciuda acestui tip de percepție, nota de particuar este evidentă, piesa nu poartă titlul : *Un lăutar*, ci *Lăutarul*. El este impresia, grefa de memorie a lăutarului, acel personaj al copilăriei sale.

Pe un fond tăcut, vioara îşi compune personajul sensibil, vesel, melancolic, trist.

În ciuda unei teme precise, a unei masuri precizate încă de la început 4/4, Enescu, în virtutea creării imaginii dorite, se joacă cu ritmul, folosind mijloacele specifice cum ar fi schimbarea de măsură, dar prin aceasta nu se pierde din unitate ci se câştigă expresivitate . Aici se face evidentă diferențierea dintre ritm şi măsură în sensul înțelegerii masurii în ideea cadrului de desfăşurarea a compoziției şi a ritmului ca generator de curbe comopzitionale, cu alte cuvine, crearea unei noi structuri mult mai libere în interiorul unei structuri precizate. O dată stabilită măsura, comopoziția nu mai este una haotică ci se ordonează, permițând expresivități liniilor directoare să se dezvolte într-un ritm al trăirilor interioare, ritm al afectivității.

Pornind analiza din punct de vedere plastic, se poate distinge în acestă suită o structură ce delimitează trei zone de actiune, fiecare făcând apel la ritmul emotiei.

Baza lucrării cu trimiteri vagi la impresionism, în prima parte şi mai evidente în a doua, este acel joc cromatic şi de ritm. Transpunerea plastică a partiturii se rezumă la culoare, la ambianța de o cromatică rafinată, ce exprimă veselie chiar dacă din loc în loc apar pasaje mai triste. Registrul cromatic se menține în zona roşurilor, a galbenurilor şi oranjului, coborând pâna la brunuri. Aceste tonuri închise sunt folosite cu măsură fără să îngreuneze suprafața. Cromatica este influiențată chiar de instrumentul muzical folosit deoarece sunetele vioarii, chiar şi cele mai grave, impun un anumit timbru şi ca urmare tonaliatea picturii nu trece în zona culorilor închise. Această notă poate fi gândită doar citind cu atenție indicațile de caracter prezente pe partitură. Ele se găsesc notate cu o deosebită atenție şi perseverență

putând constitui la rândul lor o partitură semiotică ce poate fi tradusă în ambele moduri ale expresiei. Urmărindu-le cu atenție, chiar dacă ele sunt specifice muzicii, se pot traduce într-un limbaj comun celor două arte, muzică şi pictură. Enescu este compozitorul care a ținut la aceste notații nu pentru a crea un sistem rigid de la care interpretul să nu se abată ci dimpotrivă ele dau sens interpretării, o fac înțeleasă.

Bogăția acestei lucrări se dezvoltă într-o compoziție pur picturală în care forma, culoarea şi ritmul sunt de ajuns pentru evidențierea trăirilor intense ale personajului. Sunetul viorii descrie cu o deosebită plasticitate o multitudine de forme de expresie a aceluiaş sunet. El se modifică în funcție de cererea comopzitorului trecând din major în minor, printr-o multitudine de nuanțe. Vioara şi în mod special instrumentele de coarde sunt expresive din punct de vedere al sunetului deoarece îşi permit acest rafinament în tonuri variate. Fără a face o corelare gratuită a acestuia cu cea a culorii se poate spune, referitor la „Lăutar" că aşa cum vioara, în jurul unui motiv reuşeşte să creeze o cromatică muzicală rafinată, aşa şi cromatica unei lucrări de pictură, îşi stabileşte dominanta ce se exprimă apoi într-o infinitate de tonuri şi nuanțe.

Voioşia ce caracterizează lucarea *Lăutarul* permite abordarea sa într-o cromatică deschisă pornind de la roşu şi trecând prin galben ajungând la orange, cu rafinamentele ce le implică. Acele notații ce se găsesc pe partitură indică cu precizie chiar şi caracterul culorii şi al formei în cazul lucrării de pictură: *giocoso, un poco piu dolce, senza rigore*, etc. Bineânțeles că toate aceste indicații pot fi traduse direct însă înțelegerea profundă a lor direcționează spre interpretarea sugestivă şi cea mai apropiată de adevărul interior al piesei şi implicit a lucrării de pictură. Corelarea din acest punct de vedere, priveşte în mod special caracterul culorii. Ascultând o piesă muzicală pecepem o multitudine de sunete care se dezvoltă în corelare, se influiențează, creează ansambluri auditive consonante sau disonante, curg se continuă unul pe altul creeând întrebări şi răspunsuri. Deci există o interdependență între acestea. Acelaşi lucru se poate spune şi despre culoare într-o anumită măsură. Varietatea coloristică implică si ea o serie de influiențe de ordin intern. O lucrare monocromă porneşte de la o culoare pe care o diversifică netrecând însă în alt spațiu cromatic ci îi găseşte posibilitățile de exprimare prin varietatea de nuanțe ce se obțin prin amestecuri ale culorii în cauză cu vecinele sale existente în cercul cromatic. Totuşi dominanta cromatică în lucrare nu se schimbă. Astfel pornind de la elementele de ritm ce imprimă un joc cromatic şi de formă, *contratimp*, *sincopă*, până la acel *glissando* şi creionând starea prin schimbarea de metronom, galbenurile trec fin de la culoarea în plină forță, luminoasa şi cu un puternic materialism, sugerat şi prin pasta grosă, la glasiuri transparente, fine. Trecerea se face treptat prin scăderea cantității de pastă şi amestecul treptat cu alb şi verde. Acestă trecere se remarcă şi la nivelul formei. Făcând o corelare cu Lăutarul, vioara este singura care dezvoltă conținutul auditiv, pornind de la o dominantă majoră stabilită de gama muzicală. Tituşi aceasta nu o împiedică sa-şi conducă sunetul în registrul minor de unde îşi extrage diverse nuanțe epresive.

Fraza întâi a lucrării, motivul întâi este perceput ca o întrebare care îşi găseşte răspunsul în motivul al doilea, care la rândul său se încheie tot cu o întrebare care-şi găseşte explicarea pe parcurs. Acest sistem de întrebări şi răspunsuri care încorporează stări de bucurie şi de tristețe carcaterizează întreaga piesă. Suişurile şi coborâşurile duc la crearea unei structuri plastice în care oblicele îşi găsesc sprijiunul fie în perpendiculare, fie în oblice de sens opus. Notele întregi se traduc prin linii drepte, pauze compoziționale care organizează zone de linişte, de repaus dar care se fac evidente şi prin acel glissando ce determină o curbă afectivă. Suita se organizează în această alăturare de pasaje, lente şi rapide, structură care se reflectă nu doar la nivelul întregului impresiilor ci şi în fiecare tablou în parte. Piesa *Lăutarul* cuprinde acea parte ce sugerează prin notele de valori mici ce se succed pe portativ, creând o senzație de dans prin ritmicitate şi circularea notelor de sus în jos ca nivel al sunetului, un dans rustic, crează un moment dinamic atât din punct de vedere al ritmului cât şi al cromaticii sunetului.

Structura mare a suitei este o succesiune , realizată prin alăturarea de motive. Fiecare motiv se regăseşte în celălalt într-o măsură mai mare sau mai mică. Se creează un joc de stări prin reularea unui anumit motiv. Această reluare nu se face identic ci acea zonă ce se reia are o altă culoare, însă este uşor recunocută.

Ca o concluzie generală, *Lăutarul* se leagă în mod special de cromatica tonurilor calde, ca de altfel întreaga suită, limpezi, care se sparg din când în când prin accente mai închise sau mai reci, pentru a fi în concordanță în ceea ce priveşte caracterul lucrării de bază.

FRANZ LISZT

Eleva: Andronic Alina – Andreea, cl. a VIII-a
Îndrumător: prof. Maria Georgeta Popescu
Colegiul Național de Artă "Octav Băncilă"

Franz Liszt s-a născut în anul 1811 în apropiere de Sopron, la Raiding. Tatăl său, Adam Liszt, era ungur, funcționar al prințului Esterhazy şi violoncelist în orchestra acestuia, iar mama sa, Ana Laager, era austriacă. Această familie reunea trecutul austriac, limba pe care o vorbeau în mod obişnuit fiind germana.

Pe timpul vieții şi-a impus activitatea în mai multe ramuri: ca pianist şi compozitor, ca pedagog sau scriitor, lăsând în fiecare urmă unei vocații puternice.

Încă de tânăr a avut şansa unei bune pregătiri muzicale şi culturale, la zece ani plecând la Viena împreună cu tatăl său. Acolo a putut lua lecții de teorie, armonie şi contrapunct cu Antonio Salieri şi de pian cu Carl Czerny, care îl va îndruma cu rezultate ce îl vor duce la primele sale apariții în public ca pianist, la Oedenburg şi Presburg. Interpretările sale vor entuziasma publicul, melomani unguri înstăriți redându-i o bursă pe întinderea a şase ani, care îi va permite să-şi continue studiile la Paris. Acest moment reprezintă cea de-a doua perioadă din anii formației sale muzicale.

Câteva concerte la Budapesta şi alte câteva în drum spre capitala franceză (Munchen, Augsburg, Stuttgart, Strasbourg) i-au făcut cunoscută precocitatea interpretativă şi i-au adus elogiul de a fi proclamat "un nou Mozart".

Ajuns la Paris, Liszt pătrunde în saloanele aristocrației pariziene, îşi afirmă talentul şi este primit pentru studii la profesori renumiți ca: Ferdinando Paer sau Antonin Reicha, sub a căror îndrumare va reuşi să se afirme nu numai la Paris, ci şi la Londra.

La 14 ani compune împreună cu unul din profesorii săi, Paer, opera într-un act ,,Don Sancho". După ce fusese remarcat printr-o compozitie dedicată lui Erard (pe care l-a ajutat să-şi promoveze pianul cu întindere de şapte octave) numită ,,Opt variațiuni pt. pian", Liszt se lansează printr-o operă, gen pe care însa îl va ocoli de-a lungul vieții.

Intensul interes intelectual, receptivitatea la valorile literar-artistice ale timpului, împletite cu primele suferințe (moartea tatălui la Bologna în 1827 şi dezamăgirea primei iubiri înfiripate între el şi una din elevele sale, contesa Caroline Saint-Cricq, fiica unuia dintre miniştrii regelui Carol al 10-lea) încep să mijească în sufletul tânărului intenția de a se călugări, vocație sinceră care avea să reapară mai târziu.

În scurt timp va cunoaşte cele mai mari succese în saloanele pariziene. Îi va cunoaşte pe Berlioz, Paganini şi Chopin, muzicieni ale căror creații vor avea o mare influență asupra gândirii sale muzicale. S-a împrietenit de asemenea cu George Sand şi Alfred de Musset. Din anul 1834 datează şi legătura cu contesa Marie d'Agoult (scriitoare cunoscută sub pseudonimul Daniel Stern) , care va fi hotărâtoare pentru cariera lui. Din această relație va avea trei copii: Blandine, Cosima care avea să se căsătorească mai întâi cu Hans von Bullow, apoi cu Richard Wagner şi Daniel. Aceştia sunt ani cântați de Liszt în muzica primelor piese din ciclul sau pentru pian, intitulat "Ani de peregrinari", ani trăiți de cuplul de îndrăgostiți în Elveția şi Italia. Se vor adăuga apoi noi călătorii, turnee de concerte cu popasuri în numeroasele centre muzicale din diferite colțuri ale Europei (Anglia, Spania, Italia) , cele mai dese fiind cu trecere prin marile orașe ale Germaniei pentru a ajunge la Viena. Acum sunt semnalate adevărate performanțe concertistice de către presa vieneză. Un exemplu ar fi din anul 1838 când, într-o singură lună, aprilie, a susținut zece concerte cu un repertoriu ce acoperea o mare parte din literatura pianistică. Celebre sunt şi cele cinci concerte date de Liszt la Budapesta în anul 1839, unde i s-au facut manifestații copleşitoare. Atunci i s-a dat spada bătuta în diamante, dăruita la plecare de către aristocrația maghiară în semn de recunoştință pentru celebritatea pe care arta sa a adus-o țării.

De asemenea, pianistul peregrin a susținut concerte şi în țara noastră. Din presa moldoveană, ardeleană şi din cea a Principatelor Romane, din studiile publicate de Octavian Beu în 1933 la Sibiu (,,Franz Liszt în țara noastră") şi Nicolae Missir la Bucureşti în 1954 (,,Concertele lui Franz Liszt la Iaşi"), se desprind numeroase amănunte despre trecerea lui Liszt pe pământul românesc, cu popasuri prin marile orașe (Timişoara, Lugoj, Arad, Cluj, Sibiu) , apoi la Bucureşti (dec. 1846). Printre improvizațiile făcute la acest concert, pianistul a intercalat şi o temă de horă notată de el la Sibiu, care va figura în partitura ,,Rapsodiei Romane" pe care o va compune nu peste multă vreme. După trei concerte susținute la Bucureşti, Liszt va concerta şi la Iaşi (17, 20, 21 şi 24 ian. 1847), ultimele două concerte fiind ,,în scop

de binefacere pentru săracii oraşului" (N. Missir). Acum asistă şi la premierea operei ,,Baba Hârca" scrisă de Al. Flechtenmacher, care a avut loc la Teatrul Național ieşean.

O lună mai târziu (feb. 1847), Liszt se va afla pentru a treia oară în Rusia. Din popasul făcut la Kiev datează întâlnirea sa cu Caroline de Sayn-Wittgenstein. Stabilită la Weimar, în palatul Altenburg, va reuşi să-i creeze lui Liszt un climat nou de seninătate şi linişte creatoare. Şi chiar dacă Papa nu va încuviința divorțul ei, ea va rămâne mereu alături de Liszt şi va da sensuri noi de valoare activității sale artistice, contribuind la hotărârea de a renunța la viața agitată de turnee, la activitatea de concertist călător care a avut meritul de a deschide calea recitalului, adică a concertelor susținute de un singur interpret.

Călătoriile acestui crainic muzical erau făcute într-o rulotă ingenios construită, în care îşi putea lua mesele, putea dormi şi chiar studia la pianul care îl întovărăşea pretutindeni. Dupa atâția ,,ani de peregrinări", cum îşi va intitula compozitorul ciclul său de piese pentru pian, el hotărăşte (în 1848) să-şi stabileascş reşedinta la Weimar.

Începe astfel o nouă perioadă din evoluția carierei sale, care va scoate la iveală cele mai valoroase dintre lucrările sale. Sunt creații ce vor reflecta o specifică sinteză între cultura sa muzicală (vieneză, franceză) şi marile modele ale creației muzicale germane. Seva culeasă de receptivitatea pianistului virtuoz, trecător prin atâtea oraşe ale Europei – din occident până la Petersburg şi Moscova – va imprima limbajului sau îndrăzneli ,,de avangardă". Încep să se suprapună unele ,,culori sonore" în muzica sa, care va trezi atât admirații cât şi dezaprobări vehemente în randul publicului.

Mai unanim aplaudat va fi Liszt dirijorul şi pedagogul, care se vor afirma cu răsunet în anii trăiți la Weimar (1848-1861), colț germanic căruia Liszt îi va adauga o nouă şi viguroasă strălucire.

Aşadar, acesta este începutul epocii de aur a realizărilor lui Liszt, epocă în care se încheie cariera pianistului concertist şi începe să se afirme talentul compozitorului, al dirijorului şi al pedagogului ce va cuceri prestigiul european. A dat numeroase concerte în beneficiul bătrânilor şi săracilor, iar datorită importantelor lui donații s-a putut înălța monumentul lui Beethoven de la Bonn, pe care Liszt l-a venerat din timpul studiilor cu Czerny şi ale cărui sonate pentru pian le va cânta integral în seratele muzicale de la palatul weimarian.

Din perspectiva pedagogului, acesta devine în curând îndrumător al multor tineri muzicieni, reuşind să creeze la Weimar o adevărată şcoală de compoziție şi interpretare, şcoala ce va cuceri răsunet şi va ajunge să rivalizeze cu cea creată de Mendelssohn-Bartholdy la Leipzig. Ceea ce a deosebit şcoala lui Liszt a fost spiritul ei înnoitor, atât în ceea ce priveşte substanța romantică a tematicii, cât şi expresivitatea limbajului.

Totodată s-a afirmat şi ca scriitor de articole şi de studii, alăturându-se începutului de activitate publicistică a unora dintre muzicienii epocii, cum ar fi Schumann. A publicat articole despre lucrările lui Wagner, Schumann, Berlioz, ş.a., cea mai importantă fiind cartea cu titlul ,, Frederic Chopin", scrisă ca omagiu postum adus compozitorului polonez.

Începe ultima perioadă a vieții lui Liszt, perioadă în care acest om al bisericii, profund credincios, revine la vechiul său stil de viață de călătorii, împărțindu-se între Roma-Weimar-Budapesta si Bayreuth.

După moartea fiului său Daniel şi a fiicei Blandine, vor urma ani de refugiu în religie şi muzică, pianistul şi dirijorul reluând vechea lui pasiune de a concerta, pedagogul dând din nou lecții în popasurile prelungite la Weimar, iar compozitorul mărturisindu-şi simțămintele târzii în paginile creației.

Anul 1866, ultimul, începe printr-un turneu de concerte, pe care compozitorul l-a numit ,,supremul mare turneu", simțind apropierea despărțirii de viață. Acesta a fost întrerupt însă de o răceală care l-a readus la Weimar. Fiind fericit de succesul lucrărilor sale, hotărăşte să plece la Bayreuth pentru a asista la operele ,,Parsifal" şi ,,Tristan". Acolo, în ultima zi a lunii iulie i se sfârşeşte viața în urma unei congestii pulmonare, lăsând în urma sa o operă ce reflectă tumultul unei biografii şi a unor gânduri înscrise în partituri ce rezumă cele mai caracteristici trăsături ale epocii romantice.

BIBLIOGRAFIE

1. Ioana Ştefănescu, ,"O istorie a muzicii universale" -De la Schubert la Bhrams, Volum III, Editura Fundației Culturale Române, Bucureşti, 1998 , Pag. 317
2. Sub conducerea lui Antoine Golea şi Marc Vignal, "Dicționar de mari muzicieni", Editura Larousse, Univers Enciclopedic, Bucureşti 2000, Pag. 278

FRANZ SCHUBERT - PĂRINTELE LIEDULUI ROMANTIC

Eleva: Bondoc Alina. cl. a XI-a C
Îndrumător: prof. Luminița Duțică
Colegiul Național de Artă "Octav Băncilă"

„Romantismul este un fapt de suflet " - spunea cândva Victor Hugo. Cronologic, romantismul se încadrează aproximativ între deceniul al doilea al secolului XIX şi deceniul al doilea al secolului XX, având ca principali reprezentanți: Franz Schubert, Felix Mendelssohn - Bartholdy, Robert Schumann, Frederich Chopin, Hector Berlioz, Niccolo Paganini, Franz Liszt ş.a.

Franz Schubert este compozitorul care simbolizează spiritul vienez prin excelență.

În Lichtental, o suburbie a Vienei, s-a născut la 31 ianuarie 1797 Franz -Serafim Schubert; din cei cinci copii rămaşi în viață ai soților Franz Theodor şi Elisabeta Schubert, micul Franz a fost al patrulea. Acestuia, în primul rând familia i-a oferit un prilej de cunoaştere a muzicii: tatăl lui şi cei doi frați mai mari - Ignatz şi Ferdinand - erau muzicieni amatori . Astfel Franz descoperă tainele viorii şi ale pianului—dar în acelaşi timp cânta şi în corul parohial al şcolii unde preda tatăl său . Dirijorul acestui cor, Michael Holtzer, este impresionat de aptitudinile muzicale ale micului Franz; de la acest profesor el deprinde noțiunile de bază ale compoziției şi principiile interpretării corale.

Un al doilea profesor al lui Franz a fost Wenzel Ruzicka, cel care i-a predat teoria muzicii.

Încă din perioada studiilor de la Internatul municipal din Viena, Schubert şi-a găsit prieteni care i-au rămas alături până la sfârşitul vieții, aceşti ani fiind decisivi pentru formarea talentului său de compozitor: el se familiarizează cu operele muzicii culte şi îl impresionează muzica instrumentală a clasicilor Haydn, Mozart şi Beethoven (fapt care 1-a depărtat mai târziu de Antonio Salieri, cel care i-a predat tehnica scriiturii vocale şi unele procedee dramatice de operă) .

Primele lucrări ale lui Schubert sunt: ***Fantezie la patru mâini pentru pian*** şi o serie de patru cântece **- *Lamentația lui Agar, Fantezia funebră, Cântec de jale al tinerei fete*** şi ***Paricidul.***

În 1812 mama compozitorului a decedat subit, iar acesta s-a întors acasă cu multe compoziții, scrise în anii de internat.

În urma unui examen Schubert obține un post de învățător şi este astfel nevoit să-şi împartă timpul între această slujbă şi muzică. In timp ce bietul învățător rămâne complet neobservat, Beethoven ajunge la apogeul gloriei sale.

Schubert nu a pătruns niciodată în palatele prinților, ca Beethoven şi nici simfoniile sale nu au fost vreodată executate în saloanele marii aristocrații, ele fiind audiate doar la unele serate muzicale.

Unicul episod romantic din viața compozitorului îl constituie pasiunea pentru Theresa Grob, o tânără solistă a corului bisericii, care în final se cunună cu un brutar.

Prietenii apropiați ai lui Schubert reuşesc să-l înduplece pe marele cântăreț Johann Michael Vogi să studieze liedurile acestuia; el devine cel mai înfocat propagator al creației schubertiene.

În această perioadă Schubert s-a dedicat muzicii neîncetat, drept dovadă stau scrise caietele întregi de lieduri; pe lângă ele simfonii, uverturi, misse, coruri, piese pentru ansambluri de cameră, toate vedeau lumina din mâna lui Schubert.

În 1816, compozitorul în vârsta de 19 ani scrie prima sa lucrare de comandă, o cantată în cinstea unei onomastici. El refuză în 1822 funcția de organist al curții spunând : „ Pe mine să mă întrețină statul; eu am venit pe lume doar ca să compun ! ".

Cari von Schonstein lua lecții de canto de la Michael Vogl iar în următorii ani devine unul dintre cei mai buni interpreți ai liedurilor lui Schubert.

Acestui prieten care i-a răspândit creația în cercurile muzicale, Franz Schubert i-a dedicat ciclul de lieduri ***Frumoasa morăriță.***

În 1820 numele compozitorului a apărut pe afişe ca autor al muzicii unei melodrame intitulate ***Harpa fermecată.*** Între timp,cercul din jurul lui se îmbogățeşte cu noi prieteni.

Simfonia în si minor, aşa-numita ***Simfonia neterminata*** a lui Schubert a fost executată în primă audiție la 17 decembrie 1865.

Marea ***Simfonie în do major*** a fost respinsă de comisia de programare a Societății prietenilor muzicii, ca fiind prea dificilă.

Stările sufleteşti sumbre ale lui Schubert îşî găseau compensația în veselul cerc al prietenilor săi; o altă bucurie fiind călătoriile împreună cu Michael Vogl.

La înmormântarea lui Beethoven, printre muzicienii care-1 conduceau pe marele dispărut pe ultimul său drum, se afla şi Franz Schubert.

Deşi „lumea îl laudă foarte mult pe Schubert se spune că el se ascunde"-Beethoven ajunge să audă despre acesta şi sa fie uimit de genialitatea de care a dat dovadă în scrierea liedurilor şi a altor lucrări muzicale. Poate că maestrul Ludwig van Beethoven ar fi fost plăcut surprins, dacă i s-ar fi dat ocazia de a cunoaşte partituri ca : ***Simfonia neterminata, Cvartetul în re minor, Frumoasa morariță, Cântecul lebedei*** sau ***Simfonia în do major*** Întâlnindu-se cu prietenii săi după înmormântarea lui Beethoven, Schubert închină un pahar pentru acel ce avea să fie următorul. Tânărul muzician nu bănuia că prin aceste cuvine şi-a rostit propriul său discurs funebru.

În acele momente starea sănătății sale era bună, iar operele îi apăreau tot mai des în programele publice, prietenii chiar l-au convins să admită organizarea unui concert în întregime creației sale. Acesta a avut loc în ziua primei aniversări a morții lui Beethoven, 26 martie 1828. Suma de bani strânsă în urma concertului i-a permis să achite datoriile şi să-şi cumpere în sfârşit un pian-în locul celui împrumutat de la fratele său Ferdinand.

Schubert se îmbolnăveşte de tifos, suferință grea care i-a adus ultimele clipe, în ziua de 19 noiembrie 1828.

Ultima dorință, chiar din delirul pricinuit de boală, reuşeşte să o spună („Acesta nu este locul unde zace Beethoven"),iar după câțiva ani, în 1888 rămăşițele sale pământeşti au fost mutate o dată cu cele ale marelui Beethoven la cimitirul central din Viena.

În 1874 Gustav Nottebohm, cercetător al epocii muzicii clasice germane, a publicat un catalog tematic al creației schubertiene, descoperite şi identificate până la momentul acela.

Pe vechiul mormânt funerar, poetul Grillparzer a lăsat scris în memoria compozitorului: „Muzica a îngropat aici o comoară bogată, dar şi mai frumoase speranțe!".

Cu o operă completă de 1515 lucrări, totuşi Franz Schubert rămâne în mintea publicului ca mare creator al liedului romantic. Astfel, el consacră liedul ca gen vocal-instrumental care pune în valoare un text literar de o certă valoare estetică. Se inspiră ca melodică din muzica populară austriacă şi germană, dar şi din cea urbană, a Vienei. Dintre cele mai cunoscute, ciclul ***Frumoasa morăriță*** este un adevărat exemplu artistic care arată tripla relație: poezie-muzică-redarea vocală cu acompaniament Pe versurile lui Wilhelm Muller, Schubert alcătuieşte o serie de 20 miniaturi în care imaginile poetice devin purtătoare ale unei stări sufleteşti complexe. Prin cuvinte simple sunt zugrăvite cu delicatețe sentimentele unei iubiri neîmpărtăşite ale unui tânăr ucenic morar, pentru fata morarului, care iubeşte un vânător.

Am selectat ca exemplificare liedul **Opreşte** (partitura este inclusă în anexă).

Lucrarea este alcătuită din mai multe strofe alăturate: conține patru fraze simetrice, fiecare dintre acestea având câte un complement cadențial. Tonalitatea este Do major.

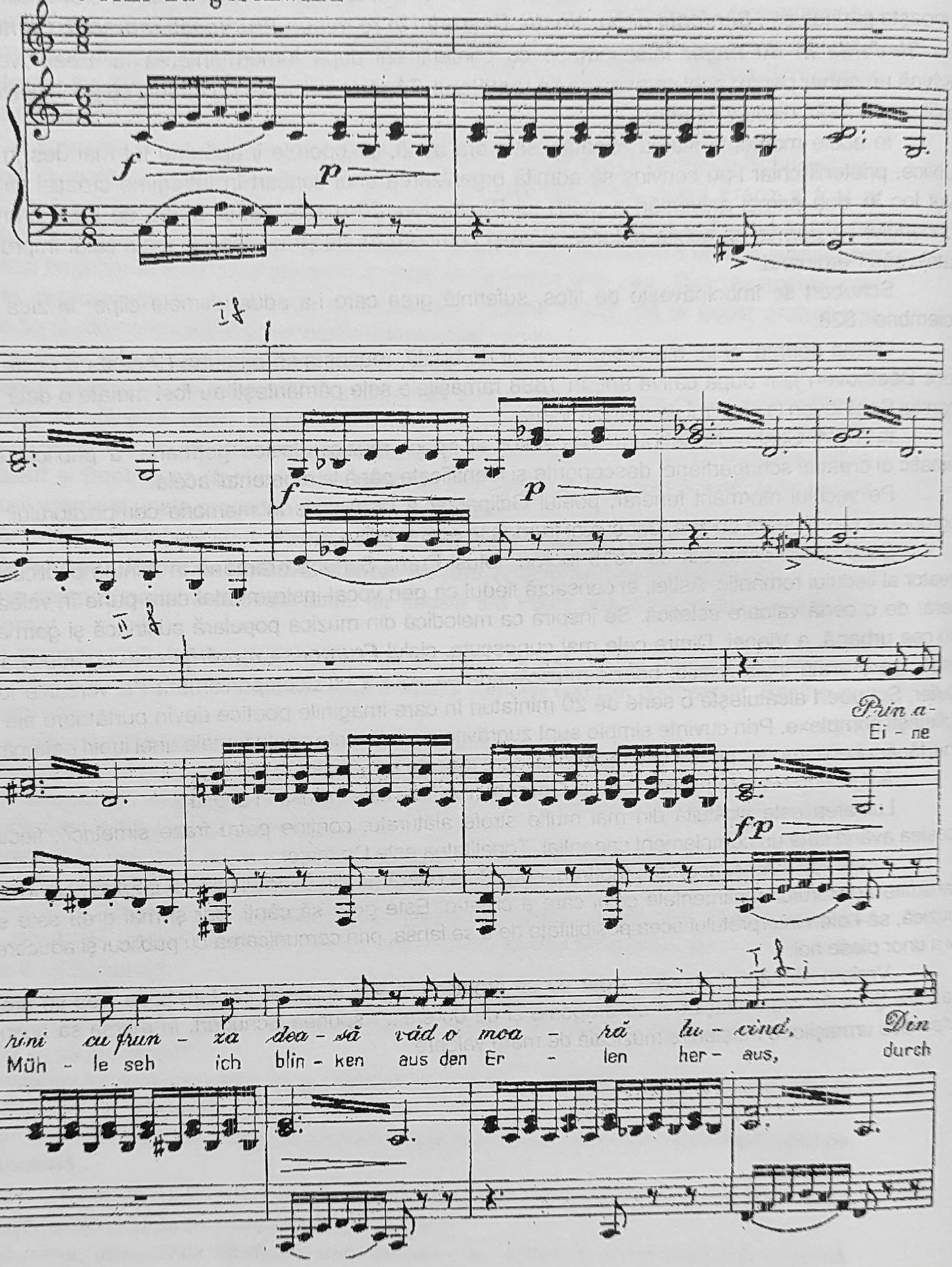
Acest lied strofic, asemeni multora, constituie o fărâmă din talentul lui Schubert, o poezie cântată ce transmite auditorului sentimentele celui care a creat-o. Este greu să cânți, dar şi mai greu este să creezi muzică, să-i oferi interpretului acea posibilitate de a se lansa, prin comunicarea cu publicul şi aducerea în fața lui a unor piese noi.

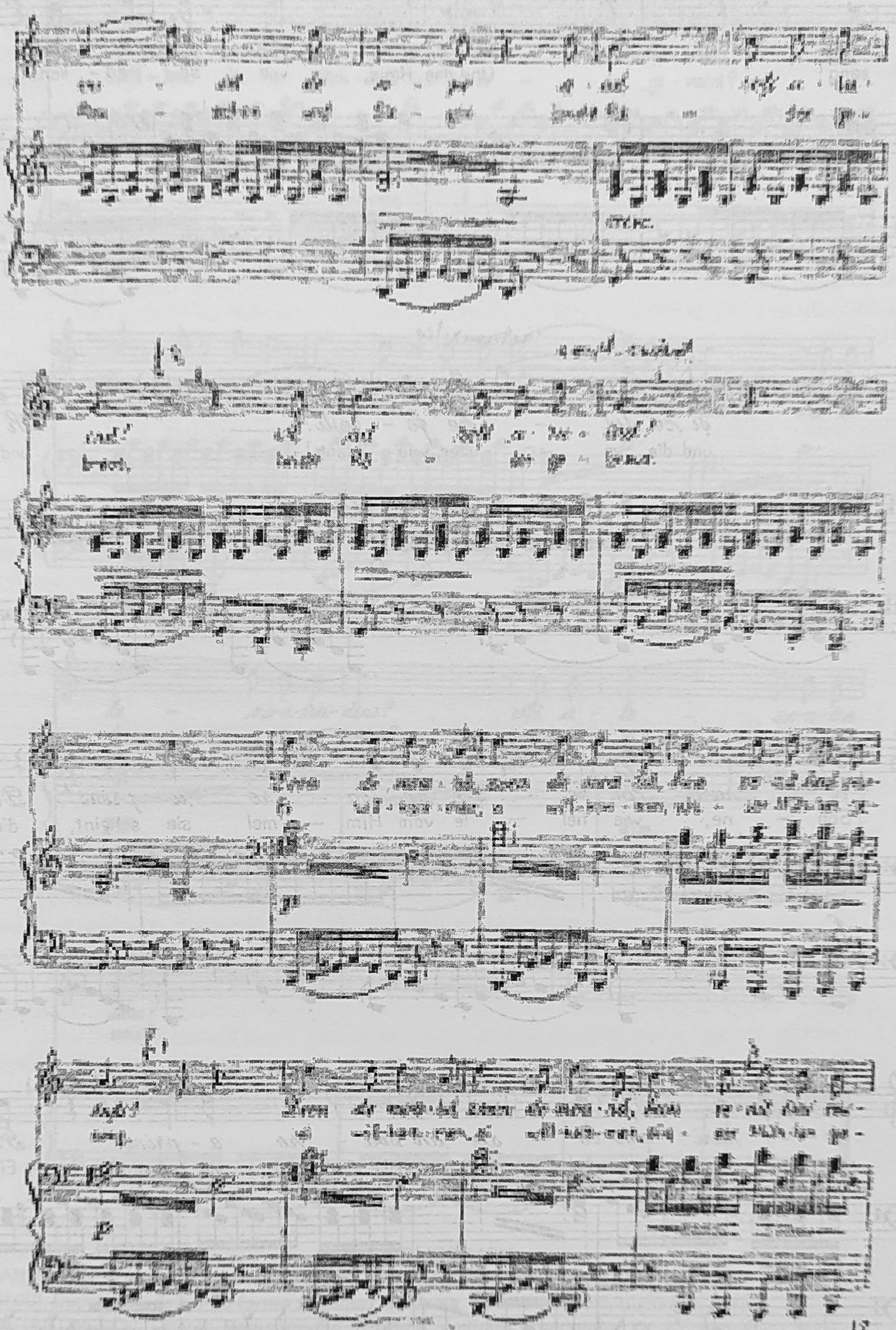
„Vroiam să cânt dragostea - dar ea se prefăcea în jale iar când cântam jalea - ea se prefăcea în dragoste.Şi astfel eram sfâşiat şi de dragoste şi de durere..."- spunea Schubert, în marea sa bucurie de a putea lăsa urmaşilor o moştenire muzicală de mare valoare.

Opreşte !

HALT !

Nicht zu geschwind





teşti!
sang!

Şi ce mîn - dră că - su - ţă
Und das Haus, wie so trau - lich!

pp

retrouzitie

şi ce dul - ce fe - resti!
und die Fen - ster, wie blank!

Şi din
und die

cresc.

ce - ruri zim - be - . şte un soa - re a - prins!
Son - ne, wie hel - le vom Him - mel sie scheint,

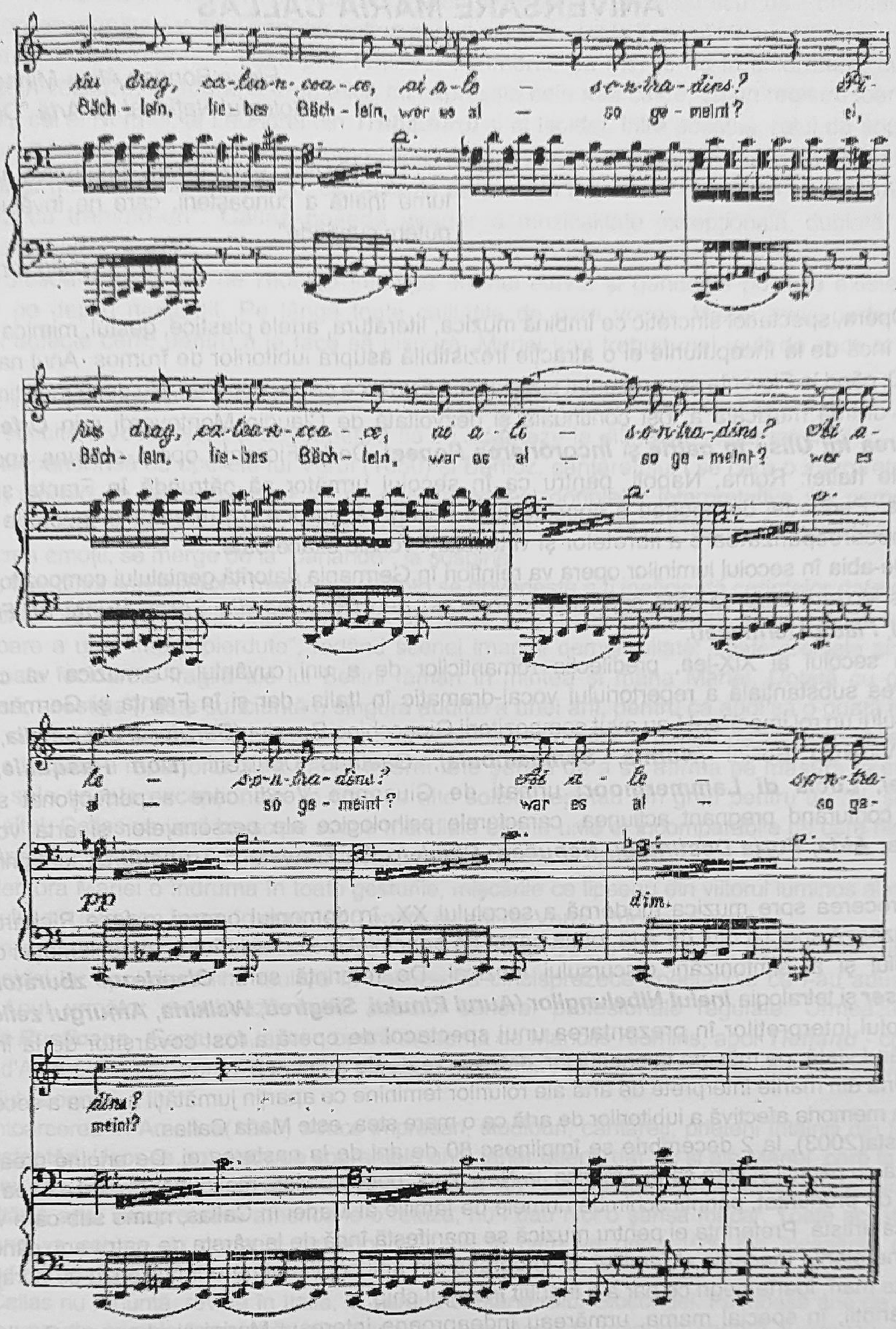
Din
die

f

ce - ruri zim be - şte un soa - re a - prins!
Son - ne, wie hel - le vom Him - mel sie scheint!

Ei,

p



BIBLIOGRAFIE

1. BĂLAN, George ***O istorie a muzicii europene***, Editura Albatros, Bucureşti, 1975
2. BUGHICI, Dumitru ***Dicţionar de forme şi genuri muzicale***, Editura Muzicală, Bucureşti, 1978
3. CONSTANTINESCU, Grigore ***Romantismul în prima jumătate a secolului XX***, Conservatorul de muzică „Ciprian Porumbescu", Bucureşti, 1978
4. KONEN, V. ***Schubert***, Editura Muzicală, Bucureşti, 1961
5. PASCU, George, BOŢOCAN, Melania ***Carte de istorie a muzicii***, vol. I, Editura Vasiliana, Iaşi, 2003
6. PETZOLDT, Richard ***Franz Schubert – Viaţa în imagini***, Editura Muzicală, Bucureşti, 1962
7. ŞTEFĂNESCU, Ioana ***O istorie a muzicii universale***, vol. III, Editura fundaţiei culturale române, Bucureşti, 1998

ANIVERSARE *MARIA CALLAS*

Eleva:Bondoc Alina-Mihaela cl.a X-aC
Colegiul Național de Artă "Octav Băncilă"

"Muzica este unica, imateriala intrare într-o lume înaltă a cunoaşterii, care ne învăluie fără să o putem cuprinde".

Ludwig van Beethoven.

Opera, spectacol sincretic ce îmbină muzica, literatura, artele plastice, gestul, mimica şi dansul, a exercitat încă de la începuturile ei o atracție irezistibilă asupra iubitorilor de frumos. Anul naşterii operei este 1600, când la Florența s-a prezentat spectacolul ***Euridice*** de Jacopo Peri. Nu după mult timp, ideea de a crea o dramă muzicală a fost continuată şi dezvoltată de Claudio Monteverdi prin ***Orfeu, Arriana, Întoarcerea lui Ulise în patrie*** şi ***Încoronarea Popeei***. De la Florența opera a ajuns apoi în marile centre ale Italiei: Roma, Napoli, pentru ca în secolul următor să pătrundă în Franța şi ulterior în Germania. Perioadei de apogeu a spectacolului de operă barocă îi urmează o involuție din cauza calității necorespunzătoare a libretelor şi virtuozității vocale exacerbate.

De-abia în secolul luminilor opera va reînflori în Germania datorită genialului compozitor Wolfgang Amadeus Mozart, care va crea capodopere în acest gen ***(Răpirea din Serai, Nunta lui Figaro, Don Giovanni, Flautul fermecat)***.

In secolul al XIX-lea, predilecția romanticilor de a uni cuvântul cu muzica va conduce la îmbogățirea substanțială a repertoriului vocal-dramatic în Italia, dar şi în Franța şi Germania. In țara belcanto-ului un rol important l-au avut compozitorii Gioacchino Rossini ***(Bărbierul din Sevilla, Coțofana hoață)***, Vicenzo Bellini ***(Norma, Somnambula)***, Gaetano Donizetti ***(Don Pasquale, Elixirul dragostei, Lucia di Lammermoor)*** urmați de Giuseppe Verdi care a perfecționat spectacolul dramatic conturând pregnant acțiunea, caracterele psihologice ale personajelor şi arta vocală. Din creația sa: ***Aida, Forța Destinului, Nabucco, Rigoleto, La Traviata*** şi ***Trubadurul*** sunt printre marile succese.

Trecerea spre muzica modernă a secolului XX, în domeniul operei, o face Richard Wagner care realizează spectacolul de artă totală bazat pe principiul melodiei infinite, al declamației cântate, al leitmotivului şi al simfonizării discursului muzical. De referință sunt: ***Olandezul zburător, Rienzi, Tannhäuser*** şi tetralogia ***Inelul Nibelungilor (Aurul Rinului, Siegfred, Walkiria, Amurgul zeilor)*** ş.a.

Rolul interpreților în prezentarea unui spectacol de operă a fost covârşitor de la începuturi, aceştia dând viață, pe măsura talentului lor, dramei create de artist.

Una din marile interprete de artă ale rolurilor feminine ce aparțin jumătății a doua a secolului XX, rămasă în memoria afectivă a iubitorilor de artă ca o mare stea, este Maria Callas.

Anul acesta(2003), la 2 decembrie se împlinesc 80 de ani de la naşterea ei. De origine greacă, Maria emigrează cu părinții şi sora sa în America, la New York, pentru o viață mai bună. Pentru a avea un nume mai uşor de pronunțat, părinții schimbă numele de familie al Mariei în Callas, nume sub care va deveni celebră ca artistă. Preferința ei pentru muzică se manifestă încă de la vârsta de patru ani, când asculta cu pasiune pianul mecanic al familiei. O fotografie din anii copilăriei ne-o înfățişează cu obraji rotunzi, ochi foarte mari, foarte negri ce par a fi înghițit întregul chip.

Părinții, în special mama, urmăreau îndeaproape interesul Mariei şi al surorii Cynthia pentru artă, mai ales muzică. Astfel, la o transmisie "în direct" a unei reprezentații de la Teatrul Metropolitan, cântăreața cu rolul Luciei din opera scrisă de Donizetti greşeşte în scena nebuniei. În fața întregii familii, Maria va protesta cu toată energia celor zece ani ai ei: „E îngrozitor ceea ce face această doamnă!", fapt ce a provocat amuzamentul familiei, care nu a bănuit calitățile excepționale ale fetiței, la acel moment.

Înainte ca Maria să împlinească 14 ani părinții se despart, fetele urmându-şi mama, care revine în Grecia.

Deşi mai tânără cu doi ani, în 1938 Maria este primită la Conservatorul național.

Ea debutează la Verona cu rolul Giocondei, din opera cu acelaşi titlu, de Ponchielli. Primeşte Premiul Conservatorului, iar anul următor obține primul angajament la Teatrul Liric.

Maria Callas impresionează prin registrul să imens; ea merge de la coloratură, cu un legato expresiv şi în vocalize, la soprana dramatică cu expresiile cele mai calde, cu un registru foarte întins, ca de exemplu cel al Normei, al Leonorei din ***Trubadurul*** şi al Isoldei. între acestea, rolul de soprană lejeră (Rosina din ***Bărbierul din Sevilla)*** şi soprana lirică ***(Aida, Tosca)***, toate îi sunt la fel de accesibile. Criticul de artă Oliver Merlin observă, în 1960, că de fapta ea posedă trei voci: "una forte înaltă, una medie şi una gravă cu tremolo-uri". Callas posedă aşadar o muzicalitate excepțională, dublată de un simț dramatic deosebit.

Profesoara ei, Elvira de Hidalgo înțelege drumul elevei şi gândeşte posibila existență a unui public nu pe deplin mulțumit. Pe lângă toate calitățile de care vocea Mariei avea parte, existau la început şi defecte care, pentru a le face să dispară, Mariei i-au trebuit mai mult de zece ani de studiu continuu.

Callas, revenită în scurt timp la New York se pregătea pentru opere de Rossini, Bellini, Donizetti, creații ce solicită o voce lejeră şi susceptibilă să se adapteze la dificultăți, chiar jonglerii.

începând însă cu operele lui Verdi (1850) şi Berlioz, cântărețului i se cere o interpretare cât mai expresivă, dincolo de belcanto, care să se muleze perfect dorințelor interpretative ale compozitorului. Astfel de tendințe apar şi în opera veristă de la sfârşitul secolului - Puccini, Leoncavallo, Giordano; pentru a crea emoții, se merge de la "parlando", la suspine.

La începutul secolului XX maniera belcanto se dovedeşte a fi ineficientă cerințelor date de operele compozitorilor verişti. Datorită unei perioade de refuz al acestui repertoriu, Maria Callas apare ca o "moştenitoare a unei tradiții pierdute", redând scenei imagini demult uitate. Toate eroinele şirete ale lui Rossini, toate fecioarele fragile ale lui Bellini rămân în mintea şi mâna Mariei. Dotată cu o memorie prodigioasă, acesteia îi este suficientă o singură audiție a unei arii, pentru ca apoi să o poată interpreta.

Zi de zi Callas schimba personajul, sub veşnica îndrumare a Elvirei de Hidalgo. Aceasta, prin alegerea adecvată a repertoriului i-a dăruit tinerei fete şansa de a se afirma pe măsura talentului şi a calităților sale vocale excepționale. In timp ce alte soliste repetau din greu pentru un rol, şi abia mâi târziu un altul, Callas va veni brusc pe scena mondială cu atu-urile ei incomparabile pe care nimeni nu la aştepta. Acestea vor fi: Elvira din ***Puritanii,*** rolul Medeei şi cel al Normei.

Mentora Mariei o îndruma în toate gesturile, mişcările ce lipseau din viitorul luminos al noii stele a belcanto-ului din întreaga lume. în anul 1940 apare cu arii de Verdi, Puccini, Suppe.

Un an mai târziu interpretează ***Tosca*** de Puccini la Opera din Atena, pentru început suplinind rolul principal iar apoi devenind titulară în decursul a cincisprezece spectacole ce i-au adus un mare succes. Anul următor marchează astfel debutul carierei profesionale regulate. Urmează rolul din ***Cavaleria Rusticana*** - Santuzza, apoi o operă modernă de Manolis Klomiris, apoi ***Tiefland*** - creație a lui Eugene d'Albert. Pentru prima oară în Grecia se prezintă ***Fidelio*** de Ludwig van Beethoven, Callas având rolul Leonorei.

Întoarcerea în America(1945) aduce impresari, studiouri, cântăreți, prieteni întâlniți din întâmplare şi lungi aşteptări. Uşor se pot distruge speranțele unui tânăr talent, dar nu şi ale Mariei, care la vârsta de 22 de ani era gata să cucerească lumea cu vocea sa. Ea începe căutările pentru o lansare, dar personalitățile artei interpretative americane o refuză, nu-i dau nici o şansă măcar. Toate aceste până în 1947, când va semna un contract cu Bogarozy, de la care va primi 10% din încasările ei, acesta "stimulând-o în carieră"...

Callas nu renunță, revine în Italia, la Verona cântând rolul Giocondei. Faimoasa arie de Ponchielli constituie una din primele înregistrări ale Mariei pe disc. Această mărturie sonoră ilustrează o voce cu posibilități nemaipomenite, dar şi cu defecte enorme. În primul rând cele două defecte ale sunetelor de pasaj, dar şi alte probleme pe care Maria e dispusă să le depăşească, prin muncă enormă, în timp. Vocea "mezza" neasemuită şi acele pianissimo purtau magic întregile seri când ea era pe scenă şi dădea viață fiecărui rol.

Publicul începe să o adore pe Callas: "Să-i cazi în genunchi" — gândea un domn scund, rotofei cu tâmple argintii, uşor chel, pe numele său Meneghini, cel care va deveni impresarul, apoi soțul ei.

Callas va fi solicitată din ce în ce mai mult de către toți cei ce o înconjurau: mama, profesoara sa, Meneghini şi Onassis mai târziu, lucru ce-i va secătui forța sufletească, fără de care nu putea continua să slujească artei.

În 1968, la decesul lui Gullio Serafin, Maria pierde un părinte, un prieten, "o călăuză", cum spunea ea.

Din 1959 renunță brusc la aparițiile scenice, însă după 3 ani revine ocazional în concerte.

În 1964, directorul Franco Zefirelli - cel ce mult mai târziu se decide să reînvie istoric pe Callas, realizând un film pe acesta temă - o convinge să revină pe scenă. Sănătatea creându-i probleme cântă mai puțin: de obicei concerte, audiții. Ultima sa performanță în opera ***Tosca*** a fost la 5 iulie 1965.

Dezamăgită în plan sentimental, divorțată de Meneghini şi părăsită apoi de Onassis, pierde interesul vieții şi se însingurează în locuința din Paris.

Violeta,Tosca şi toate celelalte destine erau umbre pe lângă trista, ultima imagine a frumoasei Măria Callas, trecută în neființă la 16 septembrie în anul 1977.

Pe parcursul întregii cariere a semnat un contract exclusiv cu casa de discuri E.M.I, prin care ne-a lăsat mai mult de 20 de opere şi 11 recitaluri, toate aceste albume înregistrate, păstrând-o şi astăzi printre noi.

"Callas forever ", un vis împlinit!

BIBLIOGRAFIE

1. BUGHICI, Dumitru ***Dicționar de forme şi genuri muzicale***, Editura Muzicală, Bucureşti, 1978
2. OCNEANU, Gabriela ***Istoria muzicii universale***, Iaşi, 1993
3. PASCU, George, BOȚOCAN, Melania ***Carte de istorie a muzicii***, vol. I, Editura Vasiliana, Iaşi, 2003
4. REMY, Pierre-Jean ***Callas – o viață***, Editura muzicală, Bucureşti, 1998
5. ŞTEFĂNESCU, Ioana ***O istorie a muzicii universale***, vol. IV, Editura fundației culturale române, Bucureşti, 2002

ANSAMBLURI VOCAL - CAMERALE ÎN OPERA COSI FAN TUTTE DE W.A.MOZART (de la structură la configurație melodică)

Eleva: Bondoc Alina,cl.aXII-aC
Îndrumător: prof. Luminița Duțică
Colegiul Național de Artă "Octav Băncilă"

Opera, ca ***spectacol cântat***, îmbină mai multe mijloace dramaturgice: muzica, atât vocală cât şi instrumentală, arta plastică prin care se realizează decorurile şi arta coregrafică.

Pentru a înțelege mai bine concepția mozartiană în genul operei este necesară realizarea unei retrospective a creațiilor de gen în perioada barocă.

Compozitorii au avut o contribuție definitorie în evoluția operei, ceea ce a condus la profilarea acesteia în perioada clasică.

Cel care scrie prima operă este Jacopo Peri,în 1600 la Florența, creație numită *Euridice*. În 1607 are loc reprezentarea operei *Orfeo*,de Claudio Monteverdi, în Mantua.

Apariția celor două lucrări anunță seria de creații destinate scenei: opera şi drama lirică având subiect eroic, opera comică având subiect comic, opera balet având subiect mitologic şi baletul ca suită de dansuri.

Pe parcursul sec. al XVII-lea s-au cristalizat tipurile de operă: italiană şi franceză, ambele având la bază acelaşi tipar artistic; aveau structura unei piese de teatru, divizate în acte, acestea în scene, iar uvertura era urmată de recitative ce alternau cu arii, ansambluri vocale, coruri, balet şi pagini simfonice în dimensiuni variabile.

Cele două tipuri de opere, mai târziu, se vor diferenția - cea italiană era alcătuită din trei momente contrastante(repede-lent-repede), iar recitativul era acompaniat de clavecin prin acorduri lungi, aria(numită ***aria da capo***) avea formă mono-, bi- sau tripartită, ansamblurile şi corurile apăreau rar, iar baletul se utiliza doar în antracte.

Tiparul operei baroce nu a rămas definitiv pentru epocile următoare, compozitorul clasic Christoph Willibald Gluck reformându-l. El militează pentru un nou tip de dramaturgie care să cuprindă: libretul, arii, recitative, părți corale, orchestrale şi mişcare scenică. Îmbină recitativele cu ariile, excluzând ***aria da capo***, partitura corală fiind preponderent omofonă.

În privința limbajului tonal, Gluck utilizează armonii disonante, într-o abundență de modulații, succesiuni de tonalități minore, septime micşorate şi cadențe caracteristice.

Toate acestea se regăsesc în:***drama per musica*** în Italia, în ***tragedie lirique*** şi ***comedie*** în Franța, ***masque*** în Anglia iar în Germania, ***singspiel***.

Wolfgang Amadeus Mozart compune opera *Răpirea din Serai*, oferind astfel publicului vienez prilejul de a fi martor al unei creații de gen ce nu era nici seria, nici buffa, dar reflecta într-o vervă giocoso spectacolul vieții de zi cu zi.

Complexitatea pe care o reprezintă tipul de ***drama giocoso*** (regăsită şi în *Cosi fan tutte*)sau cel de ***basm muzical,*** pe care Mozart le creează la sfârşitul vieții, i-a înălțat arta mai presus de tot ce s-a compus în domeniul operei în trecut, ca şi în prezentul clasic.

Geniul lui Mozart trece ca o cometă într-o străfulgerare unică peste firmamentul muzicii clasice; în el pare că arde întregul trecut cu o lumină incandescentă ce va stărui de-a pururi peste orice devenire.

Ne aflăm în fața unui uimitor artist a cărui taină creatoare este o pasionată iubire a lumii, a vieții.

De la forme de ***singspiel*** (*Răpirea din Serai*)la ***drama giocoso*** (*Don Giovanni*),de la ***comedia de moravuri***(*Nunta lui Figaro*) la ***feeria-basm*** (*Flautul fermecat*), Mozart a creat temelia de sprijin pentru aceste genuri muzicale. Creațiile sale cuprind toate elementele spectacolului de operă italian, inclusiv libretul în această limbă, cu mici excepții.

De exemplu, opera *Flautul fermecat* are următoarele succesiuni: Introducere, Arie, Arie, Cvintet, Terțet, Duet, Final şi Actul II: Marş, Arie cu cor, Duet, Cvintet, Arie, Arie, Arie, Terțet, Arie, Cor, Terțet, Arie, Final.

Audiind şi analizând creația mozartiană, se observă capacitatea de generalizare a tradițiilor operei ***seria*** şi ***buffa*** italiene cu ***singspiel***-ul german.

Asupra operei *Idomeneo*, Mozart aplică tehnica muzicii simfonice, fapt ce aduce pentru prima dată ideea de dramatism, conturată mai târziu în: *Răpirea din Serai*, *Nunta lui Figaro*, *Don Giovanni*, *Flautul fermecat*.

Datorită funcțiilor simfonice acordate, creşte rolul orchestrei, iar situațiile scenice şi sentimentele exprimate de personaje sunt relevate prin muzica specifică, autentică.

Frumusețea ariilor, dramatismul creat de recitativele sale, modalitatea inedită de conducere a ansamblurilor vocale prin acordarea unor juste importanțe tuturor personajelor, ritmica deosebit de vie, armonia bogată în planuri tonale, cu disonanțe aduse în punctele de climax ale acțiunii scenice, toate acestea conduc la adevărate capodopere de gen.

Mozart construieşte uvertura operei(ca exemplu, *Nunta lui Figaro*), aducând în rezumat ideile muzicale,întâlnite apoi în întregul spectacol; orchestrația măiestrită, politimbrală, bazată pe scriitura armonică dar şi polifonică a partiturii o putem observa şi pe parcursul lucrării.

Maestrul Richard Wagner remarca talentul de excepție al lui Mozart de a încredința instrumentelor funcții expresive deosebite, întâlnite altădată doar la vocile omeneşti. Modul în care îşi construieşte dramaturgia de ansamblu este o latură la fel de originală a compozitorului; îşi alege timbrurile vocale cu mare grijă, conferindu-le strălucire prin scriitura deosebit de expresivă a temelor melodice înveşmântate polifonic sau expuse pe un cadru omofon.

La Mozart, dialogul între vocile ansamblului este aproape omniprezent; modurile de abordare a muzicii în duet, terțet, cvartet, cvintet şi chiar sextet sunt de o mare diversitate şi ingenuozitate.

În opera *Flautul fermecat*, Mozart concentrează toate mijloacele sale de exprimare, caracteristică rămânând tratarea în stil ***fugato*** a tematicii din uvertură.

Tensiunea melodică este accentuată prin folosirea disonanțelor rezultate din cromatizarea treptelor; predomină însă melodia diatonică, incluzând salturi frecvente care nu alterează estetica frazei muzicale.

Polifonia la Mozart se remarcă prin fluiditate, intercalată în desfăşurarea stilului omofon sau îmbinată cu acesta.

Contrastele caracteristice gândirii muzicale mozartiene se afirmă în contrapunerea magistrală a tonalităților majore şi minore, în fidelitatea cu care melodica, ritmica, mişcarea şi variațiile de creştere şi descreştere sonoră urmează pulsația unui gând, a unui sentiment.

Drama muzicală trebuie să te facă să plângi, să suferi, să simți că se poate muri cântând.

Mozart preia modelul de operă al antecesorilor sau îl încadrează în definiția comediei muzicale.În categoria genului de operă ***drama giocoso*** se înscrie şi *Cosi fan tutte*, operă care ilustrează cel mai bine ansamblul vocal mozartian. Comanda ei a venit din partea împăratului Joseph al II-lea, premiera având loc la Burgtheater din Viena, la 26 ianuarie 1790.

Aceasta a fost ultima colaborare a lui Mozart cu libretistul Lorenzo da Ponte.

Opera Cosi fan tutte se desfăşoară în două acte, cuprinzând arii, recitative şi ansambluri vocale ce-i păstrează unitatea stilistică.

Biografii susțin că subiectul operei *Cosi* este inspirat dintr-o întâmplare banală: este vorba despre un rămăşag pe care un celibatar convins de infidelitatea femeilor(Don Alfonso) îl face cu doi ofițeri(Ferrando şi Guglielmo), care mizează pe dragostea logodnicelor(Fiordiligi şi Dorabella). Câştigă personajul sceptic, fără ca rezultatul să împiedice sfârşitul fericit al căsătoriei celor două cupluri, pentru că ***„aşa fac toate"***- filosofează bărbații(concluzie ce fixează şi titlul lucrării).

Compozitorul dovedeşte aici o extraordinară artă a realismului psihologic în dezbaterea unor idei asupra sentimentelor şi trăsăturilor morale.

Imposibilitatea situației este descrisă prin însăşi concepția melodicii-salturi de intervale şi fraze sinuoase, extrem de decorative, în special în arii.

Compozitorul optează aici pentru o morală ce condamnă cu severitate.

Cele două cupluri conduse în narațiune de un al treilea au ca primă consecință specificul cameral al combinațiilor de ansambluri.

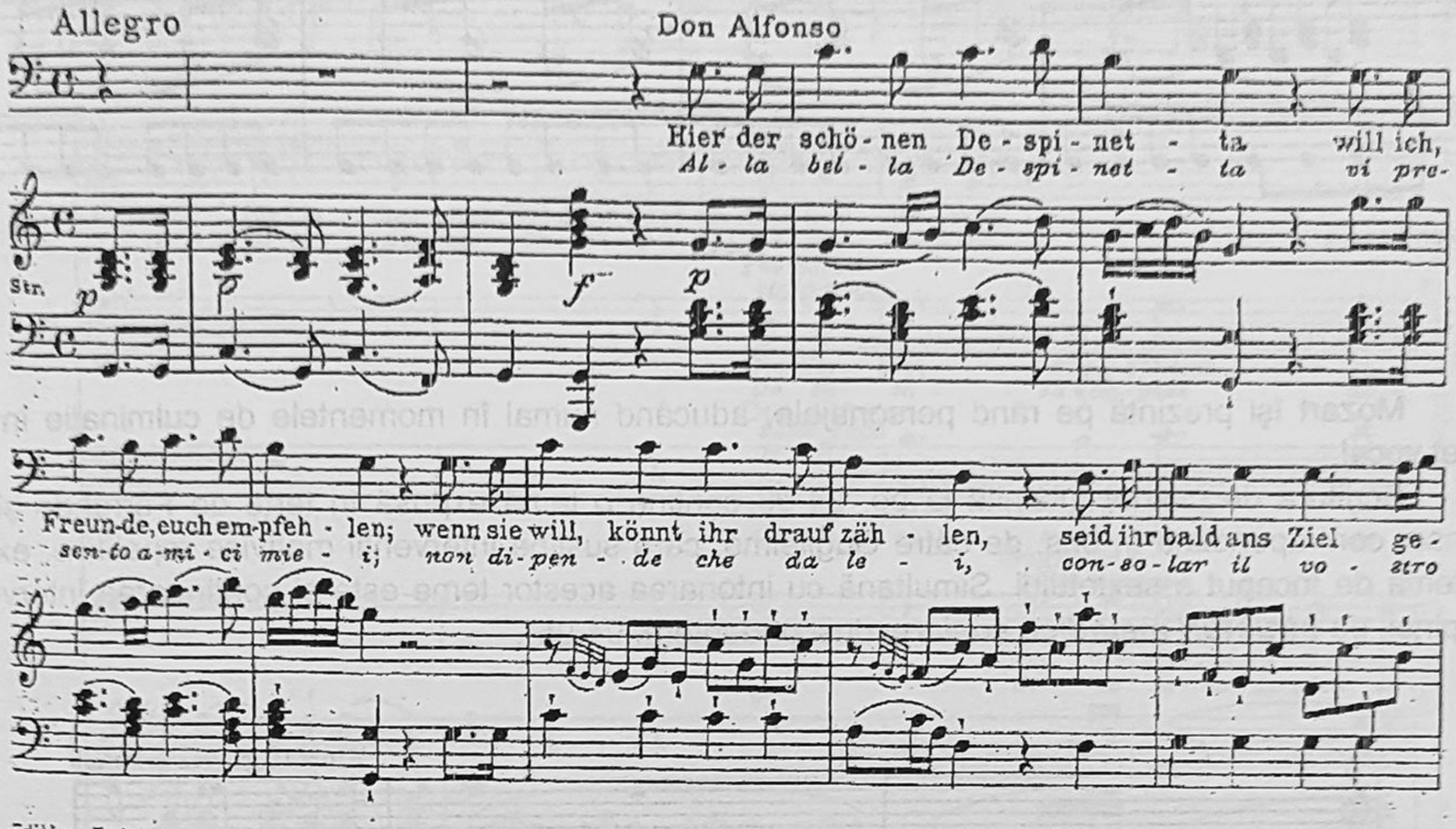
În primul act al operei *Cosi* este inclus un sextet, moment în care intră în scenă toate personajele.

Secțiunea debutează cu expunerea temei la bas de către Don Alfonso (p. 91), contrapunctată de o linie melodică derivată, la orchestră.

Elfte Szene

Die Vorigen, Ferrando, Guglielmo.
Dann Fiordiligi und Dorabella.
(Don Alfonso läßt die beiden Liebhaber eintreten)

Nr. 13. Sextett



Tema are o construcție anacruzică, realizată prin salt şi mers treptat, iar din punct de vedere ritmic se remarcă formulele punctate care dau dinamism întregii idei.Este momentul în care Don Alfonso îi prezintă Despinei pe cei doi logodnici ai stăpânelor care sunt deghizați.,

Toată intervenția lui Don Alfonso este cuprinsă într-o perioadă muzicală(***a***),în tonalitatea Do major.

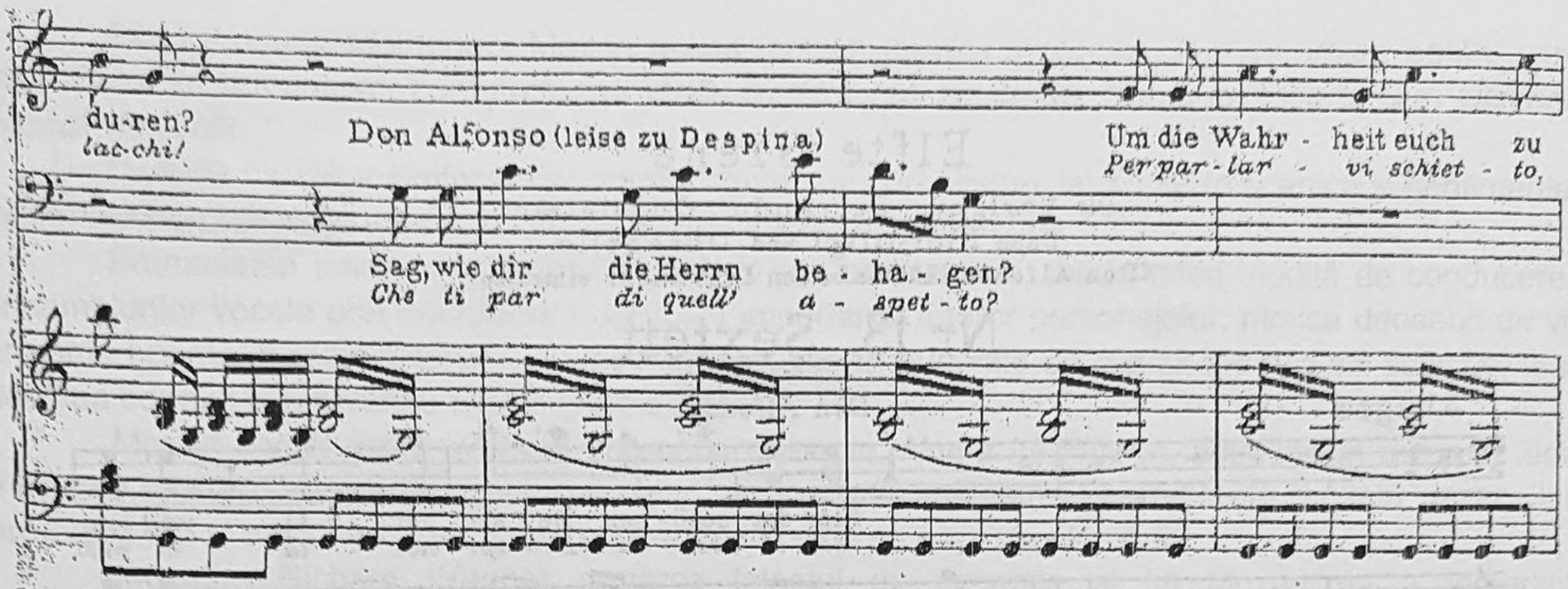
O nouă perioadă(***b***),aduce în simultaneitate două voci: a lui Ferrando şi Guglielmo, care expun noua idee muzicală într-o scriitură strict omofonă.

Această temă este concepută relativ ca o derivare din cea expusă la bas.

Intervenția Despinei (p.93), uimită de aspectul celor doi travestiți, se realizează prin motive muzicale în Sol major, anacruzice, secvențate, mai târziu desfăşurate în forma recitativului(prin sunet repetat, rar întâlnindu-se salturile melodice).

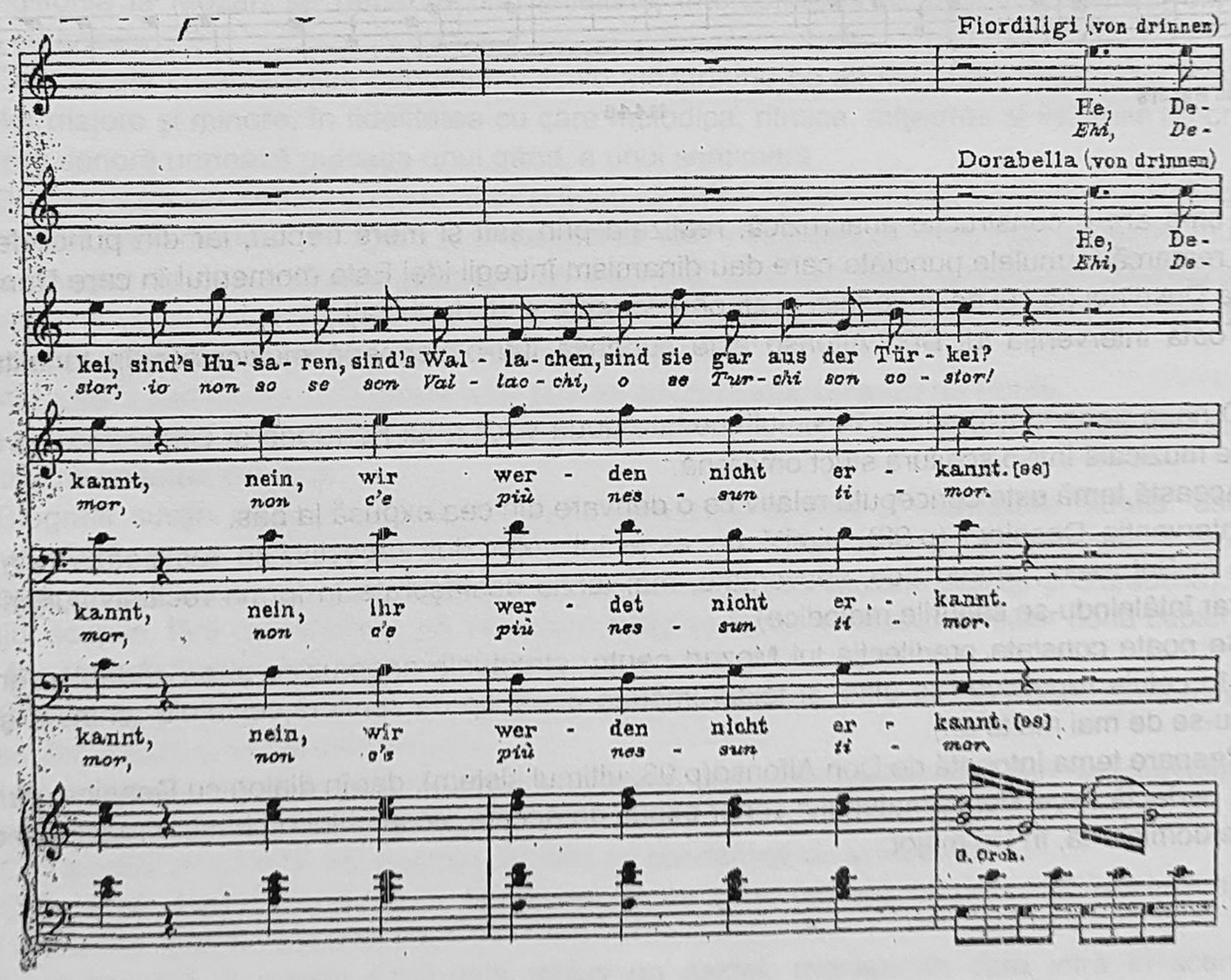
Se poate constata predilecția lui Mozart pentru structurile anacruzice şi procedeul segmentării motivice în celule repetitive (de altfel şi textul impune acest tip de scriitură,cuvintele „chinez" şi „turc", repetându-se de mai multe ori).

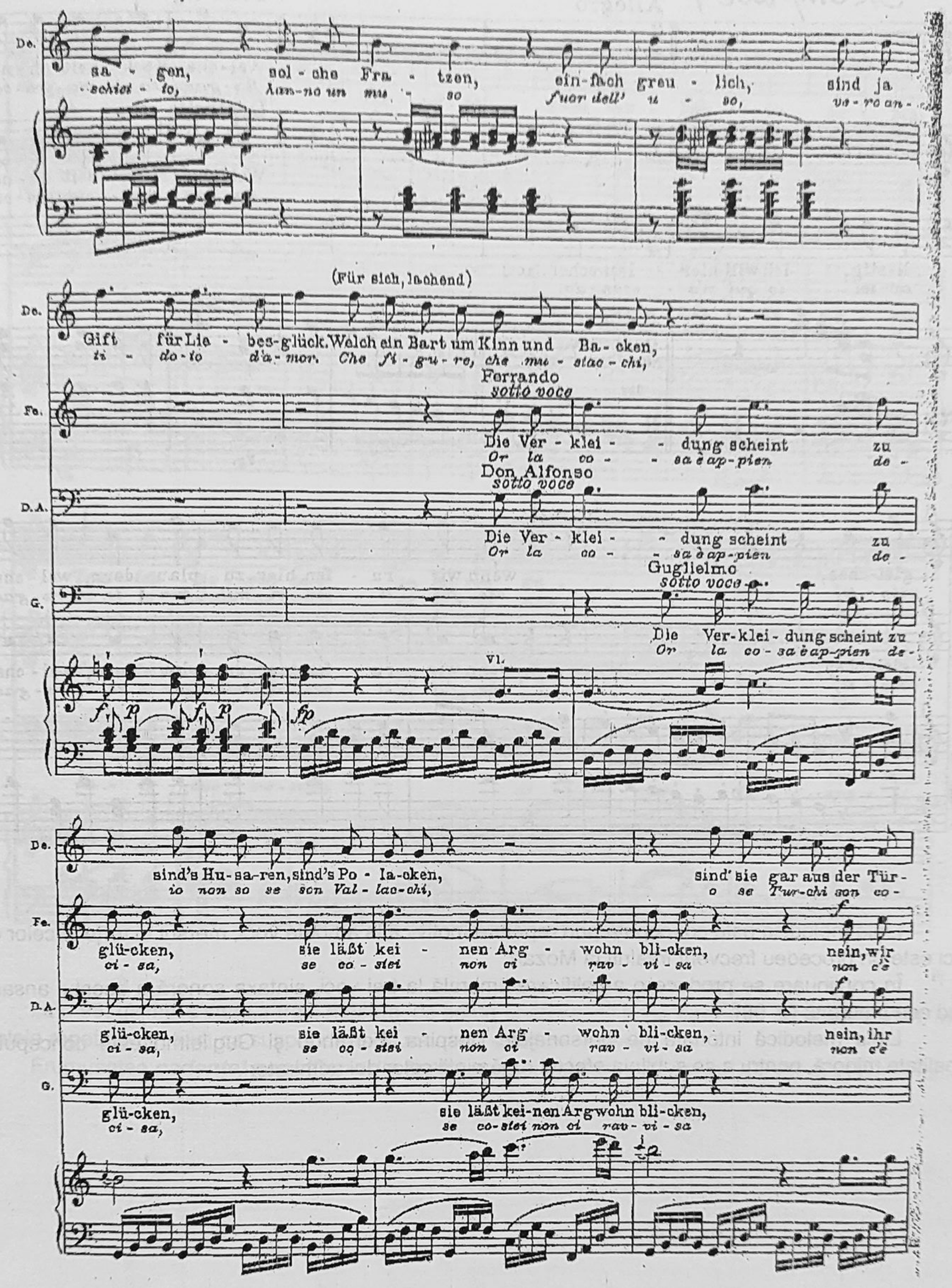
Reapare tema intonată de Don Alfonso(p.93, ultimul sistem), dar în dialog cu Despina, care preia la octavă perfectă ascendentă materialul sonor expus de acesta, ansamblul orchestral realizând o lungă pedală pe dominantă, în Do major.



Mozart îşi prezintă pe rând personajele, aducând numai în momentele de culminaţie întregul sextet vocal.

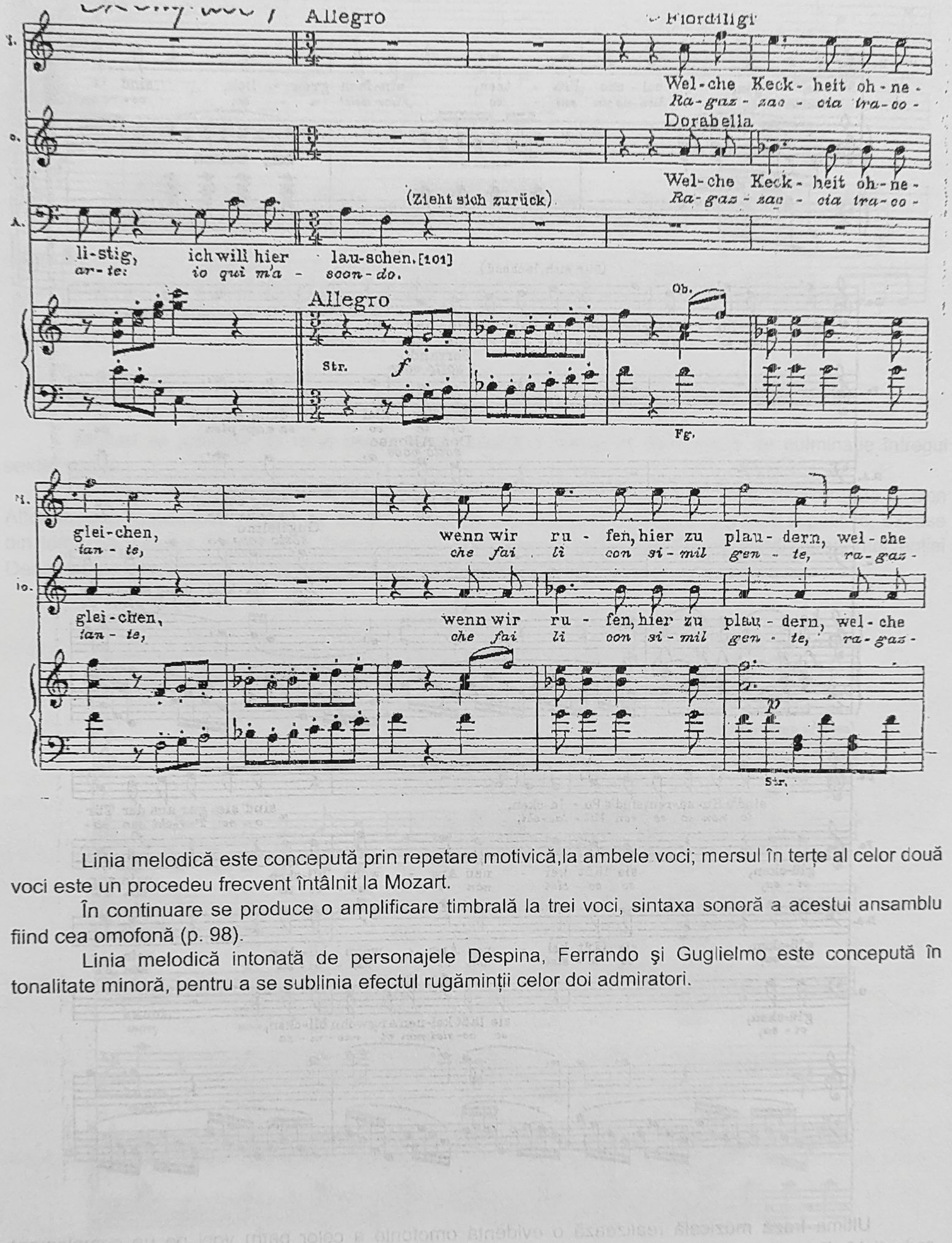
Scriitura de cvartet întâlnită la pp. 94-95 conţine o temă expusă în terţe de Ferrando şi Don Alfonso, contrapunctată în bas, de către Guglielmo, care susţine intervenţii motivice repetitive, extrase din tema de început a sextetului. Simultană cu intonarea acestor teme este şi continuarea intervenţiei Despinei, pe ***structuri melodice scalare***, descendente(p. 94-95).





Ultima frază muzicală realizează o evidentă omofonie a celor patru voci pe un complement cadențial în Do major.

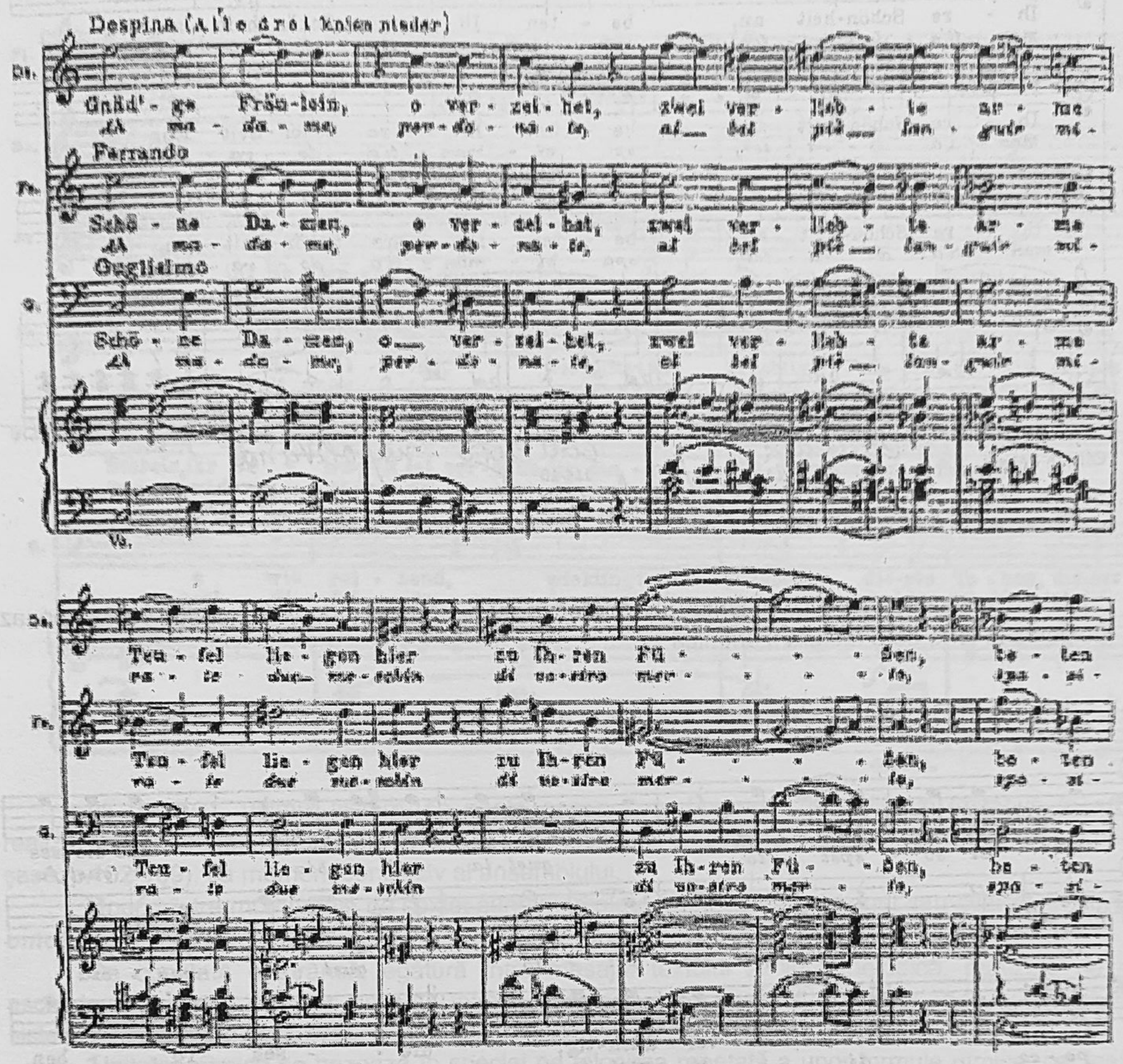
Secțiunea ***B*** (p.96,sistemul 2) în Fa major, măsura de ¾,Allegro, prezintă două personaje: Fiordiligi şi Dorabella, care expun o nouă temă, în scriitură omofonă.



Linia melodică este concepută prin repetare motivică,la ambele voci; mersul în terțe al celor două voci este un procedeu frecvent întâlnit la Mozart.

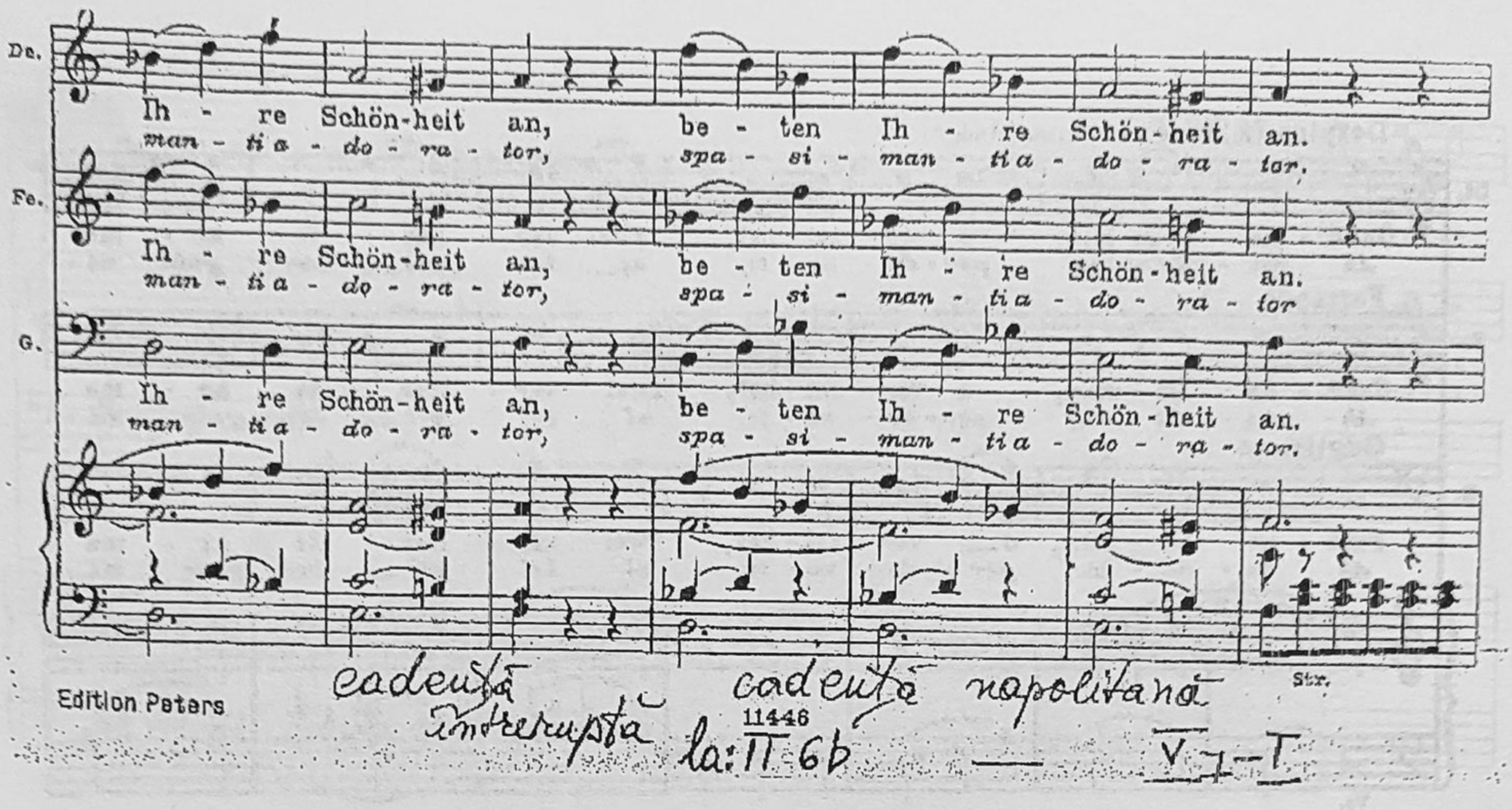
În continuare se produce o amplificare timbrală la trei voci, sintaxa sonoră a acestui ansamblu fiind cea omofonă (p. 98).

Linia melodică intonată de personajele Despina, Ferrando şi Guglielmo este concepută în tonalitate minoră, pentru a se sublinia efectul rugăminții celor doi admiratori.

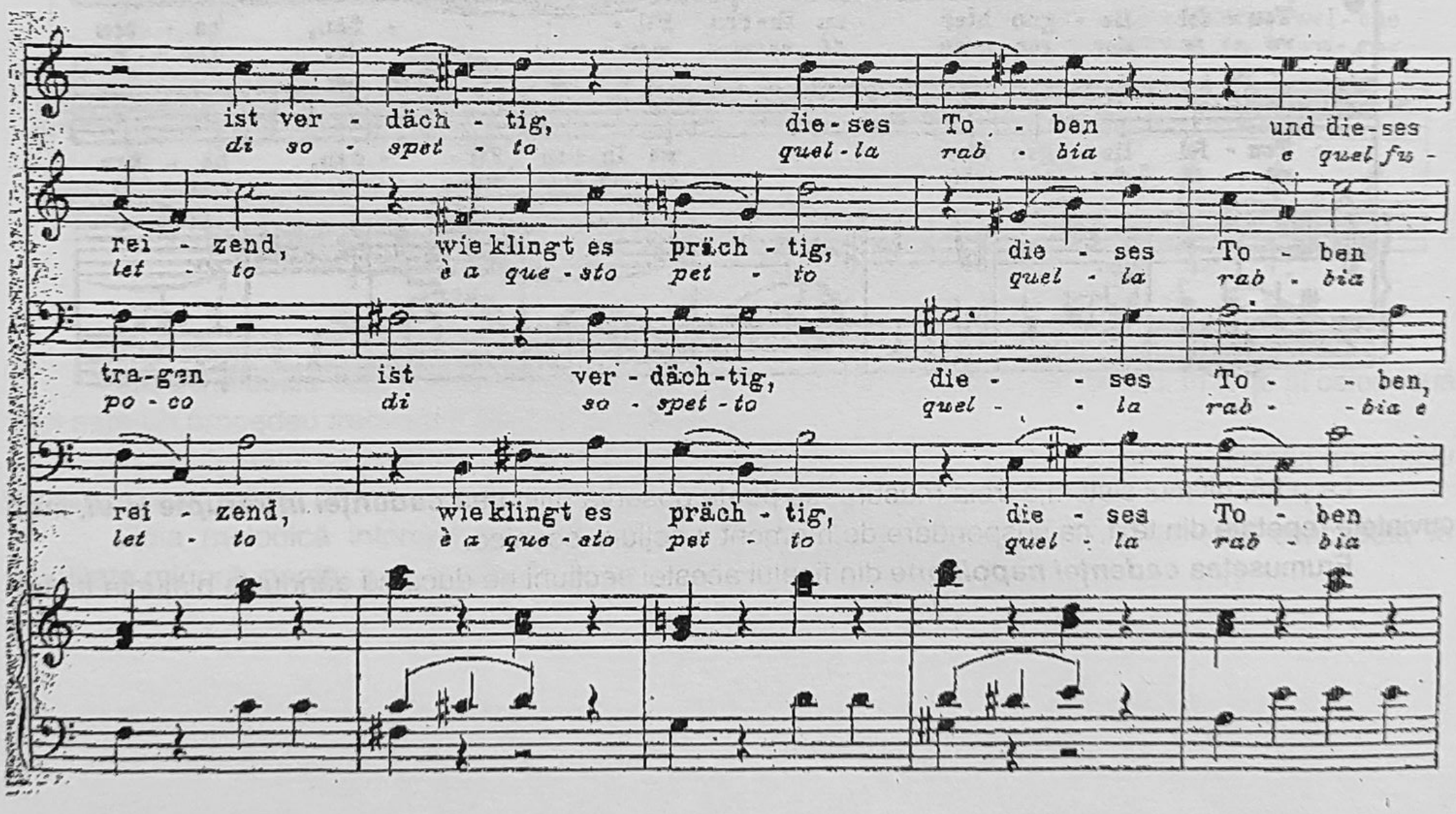


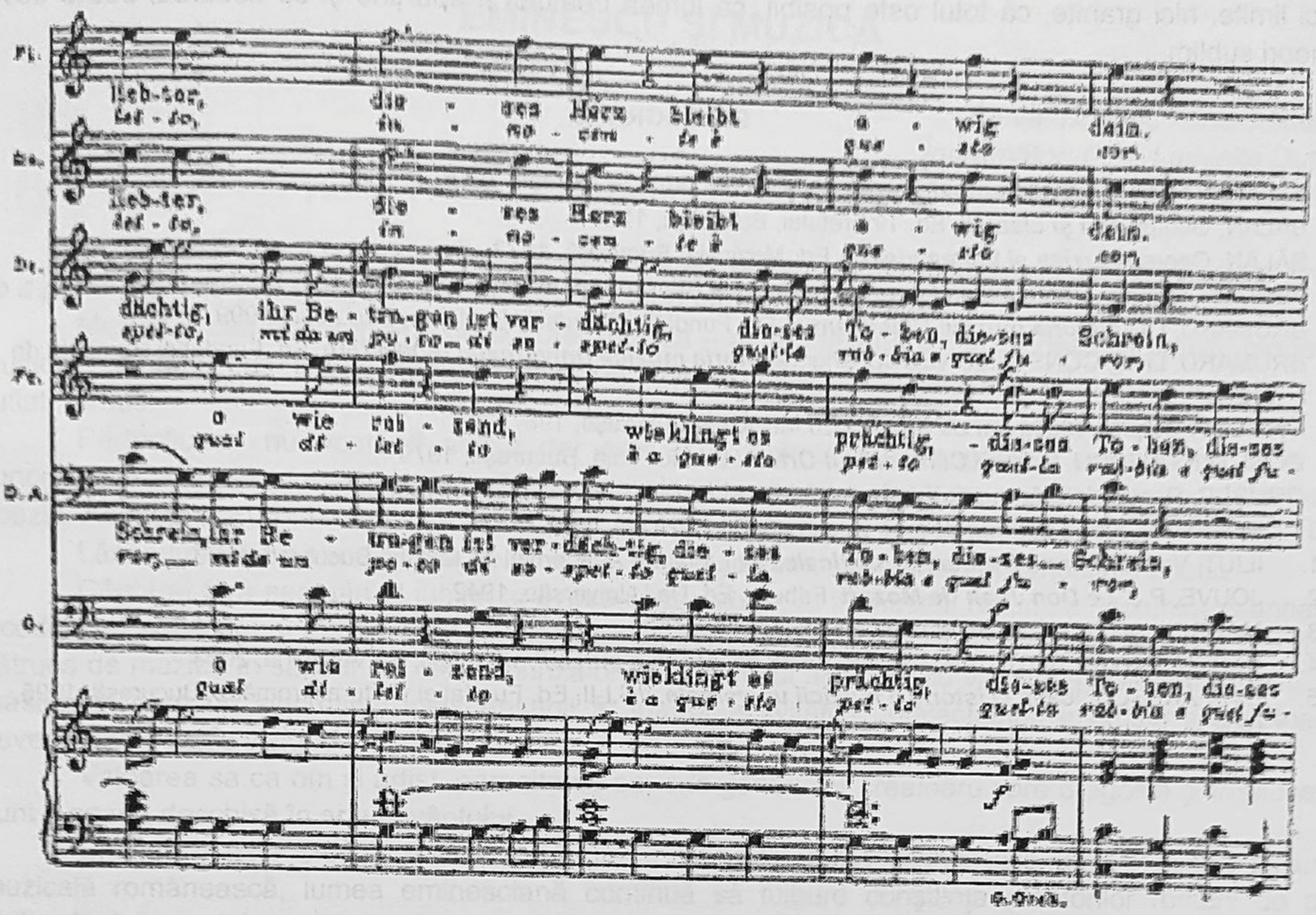
La p.98, ultimul sistem,a treia măsură, se poate observa utilitatea ***cadenței întrerupte V-VI***, între cuvintele repetate din text, ca suspendare de moment a acțiunii scenice.

Frumusețea ***cadenței napolitane*** din finalul acestei secțiuni ne duce cu gândul la plaiurile Italiei.



Ultima secțiune ***C*** (p.100, sistemul 2) debutează cu duetul celor două logodnice,care intonează linia melodică în terțe,de o factură izoritmică.





La pag.101, ultimul sistem, se poate observa un fragment de polifonie imitativă în ***stretto***, realizat de personajele: Despina, Ferrando, Don Alfonso şi Guglielmo. Numărul vocilor va creşte până la şase (p.102-109), ca moment concluziv al ansamblului.

Uneori între momentele de sextet sunt intercalate fraze intonate în duet sau cvartet, în ***scriitură omofonă*** (p.104, primul sistem).

Se constată o strânsă legătură între mesajul textului şi linia melodică, realizată pe mers ascendent cromatic, în valori de note întregi, asemeni unei culminaţii a întregii secţiuni (p.103,primul sistem, primele două portative).

Unitatea ritmică se bazează în special pe folosirea repetată a unor formule ritmice, cel mai des optimea.

Ultima secţiune se desfăşoară pe cadrul tonal al lui Do major, rareori aducându-se pasaje cromatice.

În acest sextet se regăsesc combinate duetul, terţetul, cvartetul, cvintetul şi interferenţe între recitative şi acestea.

Fiecare ansamblu se diferenţiază de restul, accentuând relaţiile dintre personaje dar totodată aducând şi prestaţia lor individuală.

Dincolo de argumentul dramatic, calitatea acestei opere vine din arta geometrică a simetriilor care ascunde în perfecţiunea ei teama de efemer şi o ironie la adresa moravurilor epocii.

Operele mozartiene stabilesc un echilibru perfect între adevărul dramatic şi dezvoltarea muzicală.

„Nici inteligenţa, nici imaginaţia, (...) nu determină geniul. Iubirea, iubirea, iubirea, iată sufletul omului de geniu..."- sunt cuvintele lui Mozart, care par desprinse din toată dăruirea prin care a dat viaţă muzicii.

Situându-se printre cele mai mari nume ale istoriei muzicii universale, Mozart a fost soarele dătător de lumină şi căldură al acestei arte.

Genul de operă pare să fie climaxul creaţiei mozartiene, ca artă perfectă, ce cuprinde gestul plastic, poezia şi muzica.

Cel care crede în Teatrul muzical dă viață unor personaje pe scenă, simte că opera nu cunoaşte nici limite, nici granițe, că totul este posibil, că lumea irealului îi aparține şi că absurdul poate deveni uneori sublim...

BIBLIOGRAFIE

1. BĂLAN, George ***O istorie a muzicii europene***, Ed.Albatros, Bucureşti, 1975
2. BĂLAN, George ***Noi şi clasicii***, Ed. Tineretului, Bucureşti, 1968
3. BĂLAN, George ***Muzica şi lumea ideilor***, Ed. Muzicală, Bucureşti, 1973
4. BERGER, Wilhelm Georg ***Clasicismul de la Bach la Beethoven***, Ed.Muzicală, Bucureşti,1990
5. BRUMARU, Liviu ***Istoria muzicii.Clasicismul***, Ed. Fundației Române de Mâine, Bucureşti, 1999
6. BRUMARU, Liviu, CONSTANTINESCU,Grigore ***Istoria muzicii universale(1600-1750***), Ed. Fundației România de Mâine
7. CHAILLEY,Jaques ***40000 ani de muzică***,Ed.Muzicală, Bucureşti, 1967
8. CONSTANTINESCU, Grigore ***Cântecul lui Orfeu***,. Ed.Muzicală, Bucureşti, 1979
9. GRUBER, Roman ***Istoria muzicii universale***, Ed.Muzicală, Bucureşti, 1961, vol.I-III
10. HOFFMAN, Alfred ***Drumul operei***, Bucureşti, Ed.Muzicală,1960
11. ILIUȚ, Vasile ***O carte a stilurilor muzicale***, vol.I, Editura Academiei de Muzică Bucureşti, 1996
12. JOUVE, P.J. ***Le Don Juan de Mozart***, Friburg, Ed. De l Universite, 1942
13. MAUREL, Andre ***La vie de Mozart***, Paris, P.Lafitte, 1905
14. PASCU, George, BOȚOCAN, Melania ***Carte de istorie a muzicii***, vol.I, Iaşi, Ed.Vasiliana, 2003
15. ŞTEFĂNESCU, Ioana ***O istorie a muzicii universale***, vol.I-II, Ed. Fundației Culturale române, Bucureşti, 1995, 1996

EMINESCU ŞI MUZICA

Eleva: Bondoc Alina- Mihaela
Îndrumător: Prof. Luminița Duțică
Colegiul Național de Artă "O. Băncilă" Iaşi

Muzica este literatura simțurilor si a inimii.(G.W.Leibnitz) *Menirea acesteia este de a stinge urile, de a potoli patimile şi de a apropia inimile într-o caldă înfrătire.*(G.Enescu)

Muzica – cea mai aproape de cultură, muzica – parte inalienabilă în modelarea omului modern, muzica – teritoriu esențial ce trebuie cucerit de fiecare dintre noi în bătălia pentru frumos, pentru un suflet frumos.

Perfecțiunea nu poate fi atinsă dar este o adevărată fericire găsirea unei forme care să concentreze esențialul forței sale, aducând sub acelaşi înveliş ca o sferă, trei personaje: vocea, pianul şi poezia. Aceasta din urmă trebuie să exprime un adevăr general.

Lăsând creația să vorbească pentru sine, Eminescu este un inovator al limbajului poetic.

Cântăreț fără seamăn al iubirii, al evocării legendare, al frumuseții naturii, al lucrurilor esențiale, iscoditor al sufletului şi istoriei umane, gânditor al genezelor şi apocalipselor, Mihai Eminescu a fost pătruns de muzică în sensul cel mai cuprinzător al cuvântului acestuia cu virtuți magice pentru poeți, în măsura în care un sincretism indispensabil al tuturor activităților intelectuale, spirituale şi creatoare guvernează o atare viziune.

Valoarea sa ca om şi artist, perenitatea sa, aria gândurilor creatoare spre dragoste şi frumusețe sunt o poartă deschisă în arta cuvântului.

Eminescu este steaua polară a gândirii româneşti. Sursă veşnic inspiratoare pentru cultura muzicală românească, lumea eminesciană continuă să tulbure conştiința creatorilor români de pe tărâmul artei sunetelor.

Poeziile lui Eminescu sunt un continuu răspuns la întrebările cititorului, o adevărată carte a vieții; trecând peste marginea lirismului individual, imbrățişează şi reprezintă un simțământ național sau umanitar.

Luminoasa traiectorie a poeziei eminesciene ține de însăşi esența artei sale, o nobilă sinceritate, un intelect şlefuit şi onest, puse în slujba unor idei fără reproş, o inspirație hrănită cu motive populare, tradiție, cultură şi elevație.

Cuvintele cele mai familiare şi prozaice sunt folosite în versuri cu rime surprinzătoare.

Astfel ajungem la unul dintre motivele de bază ale alegerii poeziei lui Eminescu ca suport pentru numeroase lucrări aparținând artei sonore: muzicalitatea impusă de ordinea interioară a consoanelor, vocalelor, diftongilor şi triftongilor. Rima este original folosită, datorită studiului minuțios pe care poetul îl avea față de această latură esențială, în crearea unei arte lirice de o reală valoare. Alt motiv ar fi inspirația din natură, folclorul autentic şi poezia filosofică, ce a inspirat generațiile următoare ce au avut preocupări în domeniu.

Intrarea în vastele şi nemărginitele spații ale poeticii eminesciene condiționează muzicianului aflarea şi definirea unei tipologii melodice în continuă devenire şi concentrare, modularea unui melos care tinde să se identifice cu un ethos anume, covârşitor prin frumusețea şi măreția lui.

Creația de lied se dovedeşte a fi arta în care cuvântul se transformă în sunet, pentru a da o lumină nouă sau a scoate în evidență, prin muzică, o minunată comoară. Acest gen muzical este strâns legat de viață, de existența cotidiană, manifestat fiind, în muzica europeană în plin romantism, ce domina secolul XIX.

Pentru Eminescu muzica a însemnat nu numai o artă admirabilă în sine, dătătoare de enorme bucurii estetice, ci şi o disciplină a spiritului, generând o etică nobilă, a personalității.

O supremă mărturie a interesului şi prețuirii pe care poetul a manifestat-o față de arta sunetelor este cronica sa muzicală.

Menirea geniului eminescian în istoria poporului român a fost relevarea unor adevăruri fundamentale ce au drept ecou cuvinte hotărâtoare pentru destinul muzicii. Puterea gândirii poetice țâşneşte dincolo de modele, fiind îndreptată întotdeauna spre mit.

Problematica filosofică şi metafora poetică antrenează o polifonie de planuri şi situaţii, îndemnând la conturarea unui univers specific.

Compozitorii contemporani au încercat şi izbutit lied-uri pe versurile poetului, investind cu sensuri superioare ilustraţia muzicală, coborând în adâncime spre stări şi idei poetice, tentând o pătrundere de o cu totul altă natură decât cea a antecedentelor prin alte canale, legate în alt fel de muzicalitatea textului, în echivalenţe, în paralele cumva omoloage de creaţie.

Muzica a putut astfel merge mai departe, eliberând , cu ascunsele-i puteri de a se mula pe suflet ca şi pe cuvânt, valenţele de profunzime ale gândirii eminesciene.

Creaţia vocală a lui Gheorghe Dima cuprinde aproximativ 70-80 de lieduri, din care aproape jumătate sunt originale, restul fiind prelucrări din folclor. Liedurile sale sunt printre primele mai evoluate din literatura noastră muzicală, având o formă pregnantă şi bine articulată, un acompaniament mai abundent, o linie vocală de evidentă noblețe şi bun gust.

În 1896 apar patru lieduri: *Şi dacă ramuri bat în geam*(cu o atmosferă apropiată versului eminescian), *Dorinţa*(un emoţionant cântec de iubire), *De ce nu-mi vii*(cu un agitat acompaniament pianistic cu întinse schimbări de lumină obţinute prin treceri de la major la minor) şi *Somnoroase păsărele* (cu modulaţii pline de curaj şi farmec, cu o ***legănare*** melodică apropiată cântării eminesciene).

Acest stil de **romanţe** – căci aşa au fost numite de exegeţi – aveau atributul unui dulce melos care răsuna încă în auzul publicului ce fredona versurile anterior audiate.

În *De ce nu-mi vii?*, ne aflăm în faţa unei bogate palete coloristice ce porneşte de la sentimentul de linişte şi înşelătoare fericire spre inevitabila durere. Aceasta este realizată prin contrastul părţilor componente ale liedului, prin alternanţa major-minor.

Având ca ecou deosebitul acompaniament pianistic, ce dă senzaţia de continuă agitaţie, datorită mersului în triolete(la început), vocea desfăşoară o linie melodică, dând configuraţia unui recitativ în tonalitatea *re minor*(p.1, sist.1-3).

Compozitorul uimeşte prin alegerea unor sonorităţi cu caracter interogativ în ton cu versurile eminesciene, cadenţa pe treapta a IV-a(p.1, sist.3), creând un moment de suspendare care implicit necesită o rezolvare. Întrebarea *de ce nu-mi vii?* Este adusă sub forma unei progresii dezvoltătoare, introspective (acelaşi sistem).

De remarcat, de asemenea, este modificarea tempoului din *Animato*, în *Largo*. Această parte constituie prima strofă(**A**).

Debutând cu o atmosferă majoră – în contrast cu cea anterioară – cea de-a doua strofă(**B**, în tonalitatea *Re major* – p.1, sist.4) are atribuit un ambitus larg, acompaniamentul mâinii drepte dând impresia unui liant între pilonii vocii şi mersul aproape treptat, sacadat, egal, în pătrimi, de la mâna stângă. Aici(p.2, sist.2-3) se observă intervalul de cvartă ascendentă şi descendentă pe cuvintele *să razim* şi respectiv pe: *sânul tău.*

C- ul (a treia strofă – p.2, sist.3), care este în *Si major*, poartă indicaţia *Moderato, con delicatezza.* Ne întâmpină amintiri ce năvălesc ca nişte fluturi în jurul luminii.

Ţi-aduci aminte cum pe-atunci! (…)

Motivul vocii este anticipat de către pian prin mersul larg desfăşurat şi de mare efect.

Tumultul amintirilor este realizat printr-un mers egal de optimi pe o întindere mare, astfel încât pe parcursul unei singure măsuri întâlnim atât *do* central cât şi *mi*^{2} (p.2, sist.4, ms.2).

Revine întrebarea mistuitoare, printr-o frază de o inspirată melodicitate, sugerând chinuitoarele frământări ale celui care-şi aminteşte clipele fericite de altădată.

Fraza următoare (p.3) sugerează atmosfera pregătitoare deschiderii cortinei de operă, permiţându-ne să pătrundem în strofa a IV-a (**D**) a liedului, într-o tonalitate luminoasă de Sol major, în măsura de ¾. Atmosfera este expansivă, exuberantă, pianul se desfăşoară pe un ambitus larg, cu acorduri arpegiate destinate parcă harpei.

Obsesiv revine tristeţea concluziei *ca tine nu-s* (p.3, sist.2, ultima măsură şi sist.3), care, ca un leitmotiv, ne aduce şi cvarta descendentă întâlnită în strofa a II-a.

Urmează o reluare a lui **C**, atât din punct de vedere pianistic, cât şi vocal, ce se încheie, tot cu întrebare, de astă dată doar a liniei melodice. Aici intervine însă un mic dualism – vocea întreabă, iar cuvintele prin conţinutul lor răspund afirmativ.

Pianul(p.4, sist.1) ne aminteşte, prin mersul lui în triole, asemănător începutului, că a sosit toamna, că speranţele de venire a iubitei s-au spulberat, că obsesia întrebării *de ce nu-mi vii?* nu-şi mai găseşte ecou în rezolvarea muzicală, de o admirabilă forţă poetică, impunând durere, resemnare, regret...

Este o revenire a primei strofe(**A**) augmentate şi dinamizate(Tempo I) – pianul încheindu-se cu elemente din **C** – constituite într-o codă, cu imagini de esenţă romantică, ce sugerează nostalgie şi suspin.

Ne aflăm în faţa unui lied complex, o realizare excepţională, cu un echilibru al părţilor componente şi al măsurilor.

Planul modulant al acestei lucrări se desfăşoară între tonalităţile: re minor - Re major - Si major - Sol major - Si major - re minor - Re major.

De asemenea în cadrul măsurilor se remarcă o simetrie în oglindă (2/4, 4/4, 3/4, 4/4, 2/4, 4/4).

La Eminescu există aproape întotdeauna două planuri, cel obiectiv – în care este inclusă natura – şi cel subiectiv, care stabileşte un dialog cu primul.

Compozitorul le sugerează pe amândouă prin alternare de recitative, povestioare, luminoase uneori, între acestea şi întrebările mereu fără răspuns ce sunt insuflate de acea celulă fixă, ca un leitmotiv al aducerii aminte.

În puritatea aeriană a acestei muzici, care atinge uneori o sublimă gravitate melancolică, te simţi transparent, angelic. Ai impresia că îţi iei zborul.

Culoarea romantică îşi impune amprenta, fiind naşterea unor expresii neoromantice care pare a fi caracteristică creaţiilor de gen inspirate din lirica eminesciană. Acestea au constituit o etapă necesară în evoluţia muzicii vocal-instrumentale sau corale româneşti.

Genialitatea creaţiei eminesciene face ca nu doar genul de lied să o fi avut ca sursă de inspiraţie, ci şi alte lucrări muzicale.

Ca viziune particulară, acest cântec al sufletului – **liedul** – îşi regăseşte tiparul cel mai potrivit în creaţia romantică anterior menţionată.

A ne căuta pe noi înşine cu cât mai multă seriozitate, înseamnă de fapt a-l redescoperi, implicit, şi pe Poetul ce pluteşte, aparent departe, în golful calm şi adânc al clasicităţii.

Fiecare om e-o-ntrebare pusă din nou spiritului Universului. (M.Eminescu)

Şi poate doar prin artă se mai găseşte calea de răspuns la această întrebare: arta ca mod de a trăi prin **sunet,** deci **cuvânt** – prin **vers, deci cânt**.

BIBLIOGRAFIE

1. COSMA, Viorel *Muzicieni din România*,vol.II, Ed. Muzicală, Bucureşti, 1999
2. DUMITRESCU-BUŞULENGA, Zoe , SAVA, Iosif *Eminescu şi muzica*, Ed. Muzicală, Bucureşti, 1989
3. DUMITRESCU-BUŞULENGA, Zoe , SAVA, Iosif *Muzica şi literatura Scriitori români*, vol.I-III, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1986
4. EMINESCU, Mihai *Cugetări*, Chişinău Agenţia Litera, Moldova, 1989
5. NOICA, Constantin , CIORAN, Emil *Eminescu Opera esenţială*, Ed. Oltenia, Ed. Dionysos, Craiova, 1991
6. PEICU-MOLDOVAN, Adriana *Eminescu şi liedul românesc*, Ed. Muzicală, Bucureşti, 1977
7. TROCAN, Lelia , CÂRŢU, Emil *Enciclopedie de muzică universală*, Ed. Enciclopedică, Bucureşti, 2000

EDVARD GRIEG
& MUZICA DE ORIGINE NORDICĂ

Eleva: Bălan Mihaela - Georgiana
Îndrumător: prof. Maria Georgeta Popescu
Colegiul Național de Artă "Octav Băncilă"

Edvard Grieg, compozitorul reprezentativ al şcolii naţionale muzicale norvegiene, a fost pianist, dirijor, compozitor, specialist în muzica ţării sale de origine. El se încadrează în perioada în care ţările scandinave manifestă un suflu viu de trezire a naţiunilor, care vor lupta pentru afirmarea culturii lor naţionale. Este vorba despre a doua jumătate a secolului al XIX-lea, care are drept principală caracteristică **formarea şcolilor muzicale naţionale** a unor popoare în care arta nu se afirmase în contextul muzicii europene, întrucât comorile lor naţionale nu erau considerate suficient de valoroase pentru a se ridica la un nivel spiritual înalt, creându-se, astfel, o discriminare între arta apuseană (socotită ca majoră) şi propria creaţie populară (considerată bună doar pentru evocarea pitorescului).

În această situaţie s-a aflat şi Norvegia, care, după 3 veacuri de dominaţie daneză şi încă unul petrecut sub hegemonia suedeză, în 1905 se desprinde de aceasta, bucurându-se de o relativă autonomie politică şi economică. Din punct de vedere cultural, Norvegia devine cunoscută în toată lumea prin mari scriitori precum Heinrich Ibsen, H. Bjornson, Hamsun, iar pe plan muzical îşi impune motivele şi temele specifice folclorului norvegian prin creaţiile lui Edvard Grieg, Richard Nordraak, Johann Svendsen, Christian Sinding şi alţii.

Născut la Bergen, în 1843 Grieg a studiat de mic pianul cu mama sa, o distinsă pianistă cu studii făcute la Londra şi Hamburg şi o ferventă animatore a vieţii muzicale. De la aceasta, tânărul Edvard a moştenit nu doar talentul muzical, ci şi un fierbinte sentiment patriotic. Ole Bull, un compozitor renumit al vremii, dar azi uitat cu desăvârşire, a poposit în oraşul său natal, unde a ascultat lucrarea **Variaţiuni pe o temă germană** a adolescentului Grieg, îndrumându-i apoi paşii spre Leipzig. La conservatorul din acest oraş, el a asimilat creaţiile marilor compozitori clasici şi romantici la clasa de pian a lui Franz Wenzel şi Ignaz Moschelles. La armonie, i-a avut ca profesori pe Ernst Richter (care l-a supus unei rigori academice), dar şi pe Moritz Hauptmann (care l-a lăsat să-şi dezvolte liber propria personalitate).

În 1862, după ce a absolvit Conservatorul din capitala saxonă, s-a întors în Norvegia, unde a dat recitaluri de pian, apoi a plecat la Copenhaga, capitala ţărilor scandinave, unde, împreună cu tânărul Richard Nordraak şi alţi compozitori norvegieni, Grieg a înfiinţat societatea "Eutherpe", menită să răspândească muzica scandinavă. Şeful şcolii daneze, Niels Gade, l-a îndrumat să scrie o simfonie, pe când compatriotul şi prietenul său Nordraak, dornic să creeze o muzică naţională nordică, cu idiom propriu, i-a dezvăluit inepuizabilele resurse ale folclorului norvegian. Astfel, dacă până în 1864, compoziţiile lui Grieg au fost influenţate de stilul lui Robert Schumann, Felix Mendelsohn-Bartholdy şi al romanticilor timpurii, după ce s-a împrietenit cu Nordraak, el a decis să-şi consacre tot restul vietii muzicii cu caracter naţional.

După terminarea uverturii **Toamna** şi după prima călătorie efectuată la Roma, s-a stabilit la Christiania, viitoarea capitală norvegiană Oslo, unde a dirijat "Societatea Filarmonică" şi a contribuit la înfiinţarea Academiei de Muzică, străduindu-se să impulsioneze activitatea artistică. Intorcându-se pentru a doua oară la Bergen, oraşul său natal, Grieg a compus fără întrerupere, a dirijat, a dat concerte şi, în câţiva ani, a devenit cunoscut drept cel mai strălucit talent muzical din Norvegia. În aceeaşi perioadă a fondat, împreună cu Svendsen o altă societate muzicală, "Armonia", cu scopul de a organiza, şi în propria-i ţară,o viaţă concertistică permanentă.

În 1869, Grieg l-a întalnit pe Franz Liszt, la Roma, eveniment ce a reprezentat pentru el un adevărat impuls creator. Devenind prieteni apropiaţi, Grieg i-a aratat lui Liszt manuscrisele de la **Concertul pentru pian şi orchestra în la minor** şi de la prima **Sonata pentru vioară şi pian în Fa major**, lucrări ce au fost foarte apreciate de compozitorul maghiar.

În calitate de dirijor, Grieg a făcut numeroase turnee în Europa, în special în Anglia, unde a fost cel mai popular compozitor după Mendelsohn-Bartholdy.A revenit şi la Leipzig, unde l-a cunoscut pe Piotr Ilici Ceaikovski, a cărui creaţie l-a atras în mod deosebit. În anul 1893, Universitatea din Cambridge i-a acordat titlul de "doctor honoris causa", titlu conferit şi altor mari compozitori ca Bruch, Ceaikovski sau

Saint-Saëns. A primit şi titlul de Cavaler al Ordinului de Orange-Nassau. Neobosit luptător pentru impunerea şcolii naţionale norvegiene, în 1898 a reuşit să organizeze primul Festival de Muzică Naţională la care a invitat "Orchestra Filarmonică" din Amsterdam, unele concerte fiind dirijate de Grieg însuşi.

După cum se poate vedea, Grieg a fost un om foarte ocupat:pe lângă faptul că era creator de muzică, el a activat şi în domeniul dirijatului şi al criticii muzicale; a făcut turnee chiar până spre sfârşitul vieţii. De altfel, tocmai se pregătea să plece în Anglia când a fost internat în spital, pe data de 3 septembrie 1907. În ziua următoare, existenţa lui a luat sfârşit, dar nu şi valoarea lui de muzician, concretizată prin contribuţia lui la dezvoltarea şi răspândirea muzicii de origine nordică, valoare care este reflectată de aproape toate creaţiile sale, indiferent de genul abordat.

Astfel, în lucrări precum: **Dansuri simfonice, Dansuri ţărăneşti norvegiene, Dansuri şi cântece nordice**, suita **Din vremea lui Holberg, Balada pentru pian în sol minor**, Grieg realizează inspirate scene din viaţa poporului cu ajutorul unui limbaj romantic expresiv, cu vădite elemente specifice folclorului norvegian.

În miniaturile pentru pian, toate programatice şi cu titluri sugestive, se inspiră, de asemenea, din obiceiurile poporului şi frumuseţile naturii, din basmele şi legendele populare, reuşind să creioneze spiritualitatea neamului sau prin melodii simple, multe de inspiraţie folclorică, înveşmântate cu armonii bogat colorate, ce traduc simţirea nordicilor. Printre numeroasele sale miniaturi pentru pian, cele mei cunoscute sunt cele 10 caiete de **Piese lirice** cu fermecătoare imagini pitoreşti, bucolice sau baladeşti. Aceste lucrări sunt vădit influenţate de stilul romantic german, după cum mărturiseşte însuşi compozitorul: "După stil şi formă, am rămas un romantic german din şcoala lui Schumann. Dar, în acelaşi timp, am cercetat tezaurul bogat de cântece populare al patriei mele şi, din aceasta emanaţie a sufletului norvegian, am căutat să creez o artă naţională."

A scris şi peste 100 de lieduri, mare parte dedicate soţiei sale, cântăreaţa Nina Hagerup, care le-a făcut cunoscute în concertele sale.

Visul său de a realiza o opera naţională nu şi l-a împlinit. A compus doar muzica de scena de la **Sigurd Jorsalfar** şi la melodrama **Olaf Trygvason** de Bjornson, dar şi pentru poemul **Peer Gynt** de Ibsen. Subiectul lucrării se referă la visătorul Peer Gynt, care pleacă în lume, sperând să-şi găsească idealul mult visat. Dar, fără să fi înţeles rostul existenţei sale, la bătrâneţe se întoarce în ţară, după naufragiul vasului cu care călătorise. O regăseşte pe senina Solveig, cea care îl iubise în tinereţe şi care îl aşteptase cu devotament şi astfel constată, cu amărăciune, că şi-a irosit viaţa în van, căutând peste mări şi ţări idealul vieţii sale. Din cele 23 de piese compuse special pentru poemul lui Ibsen, bun prieten al sau, Grieg a ales doar 8 dintre ele, alcătuind 2 suite simfonice intitulate **Peer Gynt**, după numele eroului din poem. El a conturat sugestive tablouri simfonice în care a creionat, prin muzică, o de portrete de neuitat, precum:

- tablouri din natură, ca pastorala din **Glasul dimineţii**;
- emoţionanta evocare a ultimelor gânduri ale mamei lui Peer Gynt în **Moartea Aasei**;
- momente exotice în **Dansul Anitrei**;
- sau scene ale fantasticului de basm **În palatul regelui munţilor**.

Trecând la suita a II-a din Peer Gynt, trebuie remarcat faptul că aceasta nu mai abundă în frumuseţile lirico-descriptive şi ingeniozităţile de limbaj ale primei suite, cuprinzând: **Răpirea şi plânsul Ingridei, Dans arab, Reîntoarcerea lui Gynt** (piesa care ilustrează o furtună pe mare) şi ultima **Cântecul lui Solveig** (piesa care aminteşte oarecum de tematica nunţii ţărăneşti).

Vom asculta, acum, câteva fragmente din cele două suite simfonice "Peer Gynt", în interpretarea "Orchestrei Filarmonice Regale" dirijată de Sir Thomas Beecham, cu menţiunea ca piesele din care acestea sunt alcătuite nu sunt aşezate în ordinea acţiunii dramei. - AM-

Muzica de cameră a compozitorului Edvard Grieg este reprezentată tot de suite de poeme lirice şi epice. Aici, el sintetizează stilul cameral cu cel concertant, aducând, şi în aceste creaţii, elemente ritmico-melodice şi armonice din limbajul muzical romantic precum şi din folclorul norvegian.

- Cele **3 sonate pentru vioara si pian**: prima, în Fa major, a doua, în Sol major (cu un pronunţat caracter nordic), şi ultima, în do minor (plină de dramatism şi tensiune), sunt replici nordice ale sonatelor brahmsiene.

- Ca o frescă cu diferite imagini, **Cvartetul de coarde în sol minor** aduce narativul baladei în prima parte, lirismul romanței în cea secundă, fantasticul unui Intermezzo în cea de-a treia parte şi efecte timbrale plastice în finalul Saltarello.

- Alte lucrări camerale sunt: **Sonata pentru violoncel şi pian în la minor**, şi **Sonata pentru pian în mi minor**.

Cea mai valoroasă creație a sa rămâne, însă **Concertul pentru pian şi orchestra în la minor**, impresionantă lucrare pentru un tânăr de 25 de ani. Muzica acestui concert atrage prin fermecătoare teme exuberante (din părțile I şi a III-a) sau lirice (din partea a II-a), prin ritmuri înflăcărate ale dansului popular, prin structuri modale şi colorit specific norvegian. Vădit inspirat de concertul schumannian prin tonalitatea la minor, prin cadența introductivă strălucitoare şi lirismul tematic, Grieg se integrează, cu această lucrare, în tezaurul concertistic european.

Vom audia un fragment din partea I a acestui concert, care încântă prin melodiile pline de candoare şi prospețime, prin dinamismul desfăşurării muzicale, când cu expresii duioase, când cu accente solemne şi patetice. Pentru a ne da mai bine seama de plasticitatea muzicii lui Grieg, să încercăm să ne transpunem, în timpul acestei scurte audiții, în încântătorul peisaj al fiordurilor al ținuturilor cu climă aspră, dar cu oameni deosebit de sensibili. Să ascultăm aşadar un fragment din partea I, Allegro Molto Moderato din concertul pentru pian şi orchestră în la minor, op 16, în interpretarea "Orchestrei Regale Daneze ", dirijor George Richter, solist Dieter Goldman.-AM-

Deşi creația lui Grieg nu este de mare întindere, ea s-a remarcat prin unele trăsături de limbaj ce creează o sinteză a culturii muzicale din a doua jumătate a secolului al XIX-lea:

- bogata inventivitate melodică şi ritmică;
- armoniile impresioniste şi disonantele îndrăznețe;
- farmecul modal;
- efectele timbrale pitoreşti care surprind atmosfera boreală nordică, dar şi finețea sufletului şi asprimea vieții poporului său, elemente care duc la o concluzie generală, anume că muzica lui Grieg reprezintă, în primul rând, o sinteză a spiritualității norvegiene.

Numit de celebrul dirijor Hans von Büllow "Chopin al Nordului", Edvard Grieg nu a avut suflet patetic şi vigoarea marelui romantic polonez, însă muzica lui, de o excepțională sensibilitate, pătrunsă de o melancolie fermecătoare, oglindeşte talentul său de peisagist liric şi bard epic. Dar, cel mai bine se caracterizează chiar compozitorul însuşi, care afirma despre propria sa creație următoarele lucruri; citez: "Artisti ca Bach şi ca Beethoven au clădit altare şi temple pe culmi. Eu am vrut să clădesc case pentru oameni, în care ei să se simtă fericiți"; am încheiat citatul.

Şi se pare că a reuşit, deoarece muzica sa bucură şi astăzi sufletele a milioane de ascultători.

BIBLIOGRAFIE

1. George Pascu} - "Carte de istoria muzicii"
Melania Botocan }
2. Harold Schoënberg - "Viata marilor compozitori"
3. Dictionar de compozitori, editura TEORA
4. Elisabeta Dolinescu - "Edvard Grieg"

CONCEPTUL DE *SINCRETISM* IN DRAMELE MUZICALE ALE COMPOZITORULUI RICHARD WAGNER

Eleva: Balan Mihaela-Georgiana, clasa a XI-a A
Indrumator: Profesor Drd. Luminita Dutica
Colegiul de Arta "Octav Bancila" Iasi

In cultura muzicala a veacului al XIX-lea, creatia wagneriana a surprins toate aspectele romantice, contribuind enorm la dezvoltarea muzicii si la evolutia formelor dramatice si simfonice.

Richard Wagner apartine pleiadei marilor artisti a caror creatie a imbogatit teatrul culturii mondiale. Geniu polivalent, Wagner s-a afirmat nu numai ca autor al unor remarcabile compozitii muzicale, ci si ca eminent dirijor, fiind, alaturi de Hector Berlioz, intemeietorul artei dirijorale moderne. S-a afirmat, de asemenea, ca talentat poet dramaturg, creind libretele propriilor sale opere, si ca inzestrat publicist teoretician al teatrului muzical. Multipla lui activitate, imbinata cu o energie clocotitoare, cu o vointa titanica in promovarea principiilor sale artistice, au atras atentia generala asupra persoanei si muzicii lui Wagner.

Temperament vulcanic, cu un caracter instabil si o fire dominatoare, el a cantat intotdeauna-dupa cum a afirmat el insusi-„in fortissimo, pe toate coardele sufletului sau", tinzand catre o expresie muzicala cat mai elocventa si faurind un nou limbaj, capabil sa redea intensitatea dramatica a luptei si a zbuciumului sau interior sfasietor. Fire entuziasta, animata de inalte idealuri artistice, muzician dominat de veridicul expresiei muzicale, va fauri imagini de netagaduita forta expresiva. Spre deosebire de Berlioz, ale carui incercari de dramatizare a simfoniei si de simfonizare a operei n-au fost mari izbutiri, Wagner a impus culturii europene ***drama muzicala romantica***, prin sinteza operei simfonice cu drama muzicala.

Piotr Ilici Ceaikovski afirma ca *"Wagner, compozitorul, este, fara indoiala, una dintre cele mai impunatoare figuri din a doua jumatate a secolului nostru*(adica al XIX-lea), *iar influenta lui asupra muzicii a fost covarsitoare".* Aceasta influenta multilaterala s-a extins nu numai asupra teatrului muzical (domeniu in care Wagner, autor a 13 opere, a activat cu predilectie), ci si asupra mijloacelor de expresie ale artei muzicale, contributia lui la dezvoltarea simfonismului fiind extrem de valoroasa.

Autorul "*Tetralogiei",*opera in care mitul si destinul jucau un rol covarsitor, se socotea ca un mostenitor al tragicilor greci. El aspira sa dea lumii moderne un teatru asemenea celui grec: un teatru care sa vorbeasca solemn si festiv multimii si s-o lumineze asupra fapturii si telurilor ei; un ***teatru sintetic*** sau, mai bine spus, ***sincretic***, in sensul ca va uni poezia, plastica, dansul si, bineinteles, muzica. Dar, oricat tinea Wagner sa fie un cap universal, un realizator egal in toate domeniile creatiei si ale teoriei artistice, latura tare, nemarturisita, era tot muzica. Cel care i-a venit in ajutor cu implinirea idealului sau legat de tragedia veche a fost Nietzsche, acest gen al teatrului antic fiind reinnoit de geniul modern sub egida muzicii.

Relatia dintre aceste doua mari personalitati ale secolului al XIX-lea(unul muzician, celalalt filosof), a starnit numeroase controverse atat in timpul vietii lor, cat si dupa moartea lor, discutii care nu s-au stins nici astazi. Ceea ce i-a apropiat au fost conceptiile ideologice asemanatoare, pentru amandoi arta fiind un mijloc de cunoastere, o oglinda a strafundului din taina sufletului omenesc, cea care-i releleaza esenta si destinul prin vesnicie. Dar, intre toate ramurile artei, muzica e considerate ca cea mai curata, cea mai direct expresiva. Ea nu are nevoie de haina materiala pentru rasfrangerea adevarurilor firii, ea este cea mai putin contingentiala. Ea vorbeste nemijlocit: insasi "vointa"vietii se exprima prin muzica. Si aici, Nietzsche face legatura intre geniul muzicii si cel al tragediei antice: cel dintai, el arunca in circulatie aceasta mare si originala idee, ca "*tragedia s-a nascut din geniul muzicii*". Amandoi au fost urmariti tiranic, pana la obsesie, de dubla preocupare a degenerescentei si a regenerarii umane. Imbratisati o perioada pentru sustinerea acelorasi pareri, au ajuns, insa, sa se stranga cu dusmanie pana la inabusire, cand evolutia divergenta a ideilor lor i-a indemnat pe drumuri potrivnice. Wagner pentru ca isi insusise, in perioada Revolutiei de la 1848(cand fusese exilat), o mentalitate dominata de pesimism, ajungand sa-si reflecte noua conceptie despre lume si viata chiar si in lucrarile sale, gasind ca unica solutie salvatoare pentru cei otraviti de lumea funciarmente rea doar moartea, iar Nietzsche pentru ca indraznise sa critice

acea schimbare a lui Wagner, el indreptandu-se hotarat spre conceptia aspra si cuceritoare a tuturor bunurilor ce trebuie sa fie ale supraomului.

Pesimismul acela care a invadat gandirea lui Wagner era de origine schopenhaueriana, caci in tot acel timp, Wagner luase contact cu filozofia lui Schopenhauer, importanta in definirea conceptiei operei *„Tristan si Isolda"* si in solutia mortii izbavitoare pe care o da problematicii din *„Inelul Nibelungilor"*. Cartea acestuia, *„Lumea ca vointa si reprezentare"*, l-a interesat foarte mult. Schopenhauer neaga posibilitatea transformarii lumii intr-una mai buna si cunoasterea stiintifica a realitatii. Pe de alta parte, considerand lumea ca reprezentare a vointei originare, el vedea in arta reprezentarea lumii, cu exceptia muzicii, care intruchipa direct vointa, convins fiind ca arta sunetelor era cea mai inalta expresie a artei.

Revenind acum la viata si creatia lui Richard Wagner, este necesar de precizat contextul istoric in care marele creator de drame muzicale a crescut si s-a format. S-a nascut in 1813, la Leipzig, dar, mai tarziu, s-a mutat impreuna cu familia la Dresda, orasul in care el a luat contact cu creatia de opera de pana atunci: Mozart, Spontini, Auber, Mayerbeer si altii. Epoca in care a trait a fost, pentru Germania, o perioada de mari framantari politice si sociale. Dupa miscarea de eliberare nationala, cauzata de invaziile lui Napoleon, Germania se va unifica sub egida Prusiei burghezo-mosieresti, devenind un stat puternic, ba chiar reazemul imperialismului in Europa. Toate aceste evenimente au influentat in mod decisiv orientarea artistica si ideologica a lui Wagner.

In ceea ce priveste limbajul muzical, Wagner este considerat un inovator si un reformator, deoarece a intervenit in desfasurarea simfonica a orchestrei, in tesatura careia a integrat linia vocala, iar in desfasurarea armonica a lucrarilor sale, el a utilizat foarte mult cromatismul, generator de tensiune melodica, ajungand chiar pana la ***disolutia tonalitatii.*** Trateaza disonanta ca pe o consonanta, compozitorul realizand, astfel, acea ***melodie infinita***, prin intermediul unor disonante nerezolvate sau rezolvate, dar foarte tarziu, dupa o serie de amanari. Disparitia echilibrului tonal reprezinta o raspantie intre armonia romantica si cea moderna, care va nega organizarea tonala. De asemenea, solutiile de orchestratie sunt inedite, Wagner folosind un aparat orchestral urias si dubland numarul coristilor. Cunoscutele ***tube wagneriene*** vor crea atmosfera dramatica si tensionata specifica lucrarilor sale. In acest scop, pentru Wagner s-a construit special marele teatru de la Bayreuth, compozitorul fiind un rasfatat al imparatului care il sustinea financiar. Cu exceptia uverturii *„Faust"*,a sonatelor si simfoniilor scrise in anii tineretii, a cantecelor pe textele celei de-a doua sotii, Mathilde Wesendock, si a lucrarii orchestrale omagiale *„Idila lui Siegfried"*inchinata Cosimei, ultima sa sotie (fiica lui Franz Liszt), creatia sa este in intregime dedicata operei.

In primele sale opere, Wagner nu s-a putut rupe de traditie, urmand modelul operei romantice germane in opera *„Zanele"* (in care s-a axat pe fantastic si pitoresc), apoi simtind nevoia sa caute un drum propriu, si-a indreptat privirile spre alt gen de opera si anume cea italiana, ale carei influiente se resimt in *„Dragoste interzisa"*. A treia opera de tinerete este *„Rienzi"*, in care stilul sau este tributar „grand-operei" pariziene.

Wagner isi defineste conceptia dramaturgica muzicala incepand cu opera *„Olandezul zburator"*. Aici, el se afirma ca artist national prin teme ce sunt ilustrate de scene din viata germana si prin folosirea mitologiei germane. Trasaturile romantice ale creatiei wagneriene se afirma chiar in tematica operelor de tinerete. Astfel, subiectul fantastic din *„Zanele"* si tema istorica medievala din *„Rienzi"* ilustreaza conceptia romantica a compozitorului. Ea se afirma cu multa tarie in cele 3 opere din perioada maturitatii artistice a lui Wagner: *„Olandezul zburator"*, *„Tannhäuser"*si *„Lohengrin"*, opere in care legenda fantastica medievala se impleteste cu scene din viata reala, uneori aducand pe scena si personaje istorice. Pentru romantici, legenda inseamna un refugiu in fuga lor de realitate. Dar pentru Wagner, legenda constitue o tema de care se foloseste pentru a ilustra cu eroi si fapte simbolice pozitia sa fata de problematica contemporana. Prefera personajul legendar celui istoric, intrucat primul intruchipa anumite figuri de eroi, al doilea avand anumite trasaturi particulare determinate de circumstante istorice.

Cu *„Olandezul zburator"*Wagner abordeaza nu numai legenda, ci si tipul de erou romantic. Olandezul ratacitor se aseamana mult cu ceilalti eroi ai epocii romantice: Faust, Manfred, Peer Gynt, Harold, care cauta sensul vietii si fericirea pe pamant intr-o lume atat de nedreapta. Cautand izbavirea prin fidelitatea unei femei, olandezul spera sa gaseasca „idealul feminin", care sa-l salveze de blestemul ratacirii continue. Astfel, Wagner zugraveste si tipul de eroina care se sacrifica din iubire. Aceasta idee a sacrificiului iubirii curate, a dragostei puternice care aduce mantuirea, va fi reluata in *„Tannhäuser"*si apoi

in *„Tetralogie”*. Incepand cu aceasta opera, Wagner isi configureaza foarte clar trasaturile specifice stilului sau (trasaturi pe care le regasim in toate operele ce vor urma), si anume:

-accentuarea folosirii ***leitmotivului*** prin renuntarea la demarcatia dintre numerele traditionale din cadrul scenelor si realizarea unor scene mari, fara delimitari stricte intre arii, duete, ansambluri si recitative;

-o alta trasatura esentiala tine de talentul sau epic, constand in finetea analizei psihologice a personajelor prin sublinierea detaliata a starilor sufletesti si a conflictelor interioare ale eroilor, carora le acorda mai multa atentie decat desfasurarii concrete a evenimentelor dramatice. Asa cum am mai spus, Wagner si-a creat singur libretele operelor sale (cu exceptia celor din perioada tineretii), dovedindu-se, astfel, a fi si un excelent poet-dramaturg.

In opera *„Tannhäuser”*, se remarca existenta concomitenta a doua lumi diferite: fantasticul si viata reala a poporului. In privinta tematicii, in aceasta lucrare gasim elemente eterogene apartinand temei crestine, mitului antic elin si legendei istorice germane. Astfel, opunand Fecioarei Maria cultul zeitei Venus, ca antiteza intre dragostea cereasca si cea trupeasca, Wagner foloseste aceste teme pentru a ilustra drama omului medieval, cazut in pacat si pornit in pelerinaj pentru obtinerea iertarii. Aici, compozitorul reuseste sa redea conflictul dramatic generat de pozitiile antagonice ale eroilor prin refuzul Papei de a-l ierta pe Tannhäuser, caci numai dupa sacrificiul suprem al Elisabetei, care isi jertfeste viata, va fi salvat omul iubit.

Cea mai poetica creatie a libretistului Wagner este considerata a fi opera *„Lohengrin’*, in primul rand, datorita limbajului, care e mult mai elevat, apoi datorita personajelor care au ca trasatura dominanta o sensibilitate excesiva la tot ce se intampla in jurul lor, precum si datorita maiestriei cu care este dirijata actiunea de catre compozitor.

Urmatoarele doua opere au fost scrise in perioada exilului sau in Elvetia, cand experientele dureroase pe care le-a trait si influenta exercitata de pesimismul schopenhauerian duc si la o schimbare a mentalitatii sale, respectiv a ideilor pe care le transmite in acele opere intitulate *„Tristan si Isolda”* si *„Maestrii cantareti din Nűrnberg”*. Cele doua opere au in comun tema iubirii, in prima fiind redat acest sentiment fara margini si ale carei chinuri sfasietoare sfarsesc prin moartea izbavitoare, iar in cea de-a doua fiind alaturata temei iubirii si cea a opozitiei dintre arta sincera si cea inchistata in traditionalism si rutina. Opera *„Maestrii cantareti din Nűrnberg”* reprezinta o virulenta satira indreptata impotriva creatorilor care se marginesc sa respecte rigidele reguli tehnice si nu pun pret pe continutul expresiv al muzicii, motiv pentru care linia melodica a acestei creatii wagneriene contine intonatii deosebit de cantabile provenite din cantecul popular german.

Cantarile dramatico-muzicale din aceste doua opere isi gasesc o izbutire in tetralogia *„Inelul Nibelungilor”*, in care Wagner si-a propus sa creeze o drama muzicala cu subiecte si personaje din legendele populare. Folosind mituri scandinave precum legenda *„Walsungilor”*, *„Cantecul Nibelungilor”* si mitul lui Siegfried, el le contopeste atribuindu-le un nou continut si o idee directoare unica. Fiind o tetralogie, *„Inelul Nibelungilor”* esta formata din 4 opere: *„Aurul Rinului”*,*”Walkiria”*, *„Siegfried”* si *„Amurgul zeilor”*, fiecare avand o deosebita valoare, prin continutul lor epic si muzical, dar toate formand impreuna un tot unitar, o veritabila capodopera a creatiei wagneriene.

Ultima sa opera *„Parsifal”*, are la baza o legenda medievala despre Cavaleriii Graalului, care isi aveau sediul pe muntele Montsalvat, unde vegheau asupra cupei din care a baut Iisus Hristos de pe cruce. Eroul principal, Amfortas, este o intruchipare a conceptiei crestine a compozitorului, deoarece el respinge tentatiile lumesti (simbolizate de vrajitoarea Kundry), dorindu-si doar bucurii spirituale si pacea lumii.

Gandirea estetica alui Wagner reiese si din opera sa critica. El cerea artistilor sa oglindeasca viata, dar se opunea generalizarii si abstractizarii excesive a muzicii simfonice. Intr-un articol referitor la compozitorii germani, Wagner afirma despre acestia ca: *„Nu au izbutit sa vorbeasca cu glasul poporului, n-au zugravit viata asa cum este... Trebuie sa redam epoca noastra asa cum este ea si sa sesizam formule noi, pe care ni le dicteaza insasi viata...Neindoielnic, noi am cucerit un anumit domeniu al muzicii si anume muzica instrumentala. Dar nu avem inca o opera germana, din acelasi motiv pe care nu avem inca o drama nationala. Ne-am ridicat in sfere prea inalte, suntem prea savanti ca sa cream caractere omenesti vii”.*

In eseurile sale din *„Arta si revolutia”*, *„Opera de arta a viitorului”*, *„Opera si drama”*, *„Mesaj catre prietenie”*, Wagner fundamenteaza importanta artei ca oglinda a vietii. De aseamenea, el isi exprima

conceptia despre drama muzicala, criticand opera contemporana lui, in care el constatase ca mijlocul de expresie a devenit scop, iar scopul dramei a devenit mijloc. In nuvela *„Un muzician german la Paris”*, Wagner persifleaza opera franceza la moda, considerata de el drept *„fleacuri poleite cu aur”* sau *„plictiseala indulcita”*. *„Menita a educa poporul si nu doar a amuza publicul burghez”*, drama muzicala, prin intruchiparea unor idei forta si prin sinteza artelor, este singura capabila sa exprime exhaustiv teme majore.

Richard Wagner a scris chiar si o autobiografie intitulata *„Viata mea”* care cuprinde, alaturi de valoase marturisiri, multe aprecieri subiective si chiar patimase, despre evenimentele artistice si sociale, precum si despre personalitatile timpului. El este ultimul romantic al secului al XIX-lea. Desi structura lui contradictorie s-a manifestat si in faptul ca in diferitele etape ale activitatii sale creatoare, pe primul plan, au aparut cand trasaturile realismului, cand dimpotriva, cele ale romantismului reactionar. Wagner a ramas un autentic compozitor romantic si un simbol al spiritului german.

Principalul tel si stimulent al vietii sale, a fost slujirea artei (*„Eu exist nu pentru a castiga bani, ci pentru a crea”*- declara el cu mandrie). Si tocmai de aceea, bazandu-se pe traditiile progresiste ale muzicii germane si in ciuda gravelor sale rataciri si greseli ideologice pe care i le sustin criticii muzicali si Nietzsche insusi, Wagner a izbutit sa obtina in arta rezultate atat de mari:a dezvaluit, cu o uimitoare bogatie de nuante, ca si Bach, lumea sentimentelor si trairilor omului,a proslavit, ca si Beethoven, eroismul cutezantelor omenesti, a intruchipat in muzica figuri si imagini luate din basmele si legendele populare germane, ca si Weber,si, la fel ca toti compozitorii romantici, a creat splendide tablouri din natura, toate acestea creind o diversitate a solutiilor ideologice si artistice ce caracterizeaza intregul univers muzical al creatiei marelui compozitor german.

Bibliografie:
1.M.S.Druskin –„Richard Wagner”-Ed. Muzicala a Uniunii Compozitorilor din RPR 1963,
2.Emanoil Ciomac-„Viata si opera lui R. Wagner”- Ed. Muzicala a Uniunii Compozitorilor RSR 1967,
3.Doru Popovici-„Magicianul de la Bayreuth”- Ed. Albatros 1985,
4.Richard Wagner-„Opera si drama”- Ed. Muzicala 1983,
5.Friederich Nietzsche-„Cazul Wagner-In oglinda Nietzsche si Wagner”-Ed. Humanitas 2004,
6.Melania Botocan, George Pascu-„Carte de istoria muzicii”- Ed. Vasiliana 1998.

SABIN PAUTZA – COMPOZITOR SI DIRIJOR

Eleve: Bălan Mihaela Georgiana şi Moraru Maria
Colegiul Național de Artă "Octav Băncilă"

In lucrarea de fata, ne-am propus sa prezentam nu numai opera compozitorului sau activitatea dirijorului, ci si imaginea omului care este Sabin Pautza. Acesta are un palmares impresionant obtinut inca de la o varsta tanara, remarcandu-se de la bun inceput in cele doua ipostaze (compozitor si dirijor, in paralel cu activitatea profesorala), inregistrand succese rasunatoare intr-un timp scurt, in tara, apoi continuandu-si cariera peste hotare.

Sabin Pautza s-a nascut intr-o familie modesta, in localitatea banateana Calnic, ca fiu al lui George Pauta, notar public, si al Sabinei Pauta, care era casnica. Inceputurile carierei sale, educatia si formatia sa muzicala se datoreaza profesorilor sai de la Scoala Populara de Arta, ale carei cursuri le frecventa in paralel cu activitatea sa de elev la Liceul Teoretic din Resita.

Momentul in care a ascultat pentru prima data muzica clasica a fost crucial pentru evolutia sa ulterioara. Pautza relateaza despre ceea ce a simtit atunci: "*Eram cumva speriat, dezorientat, muzica aceea pe care o ascultam eu era ceva care venea de departe, depasea puterea mea de intelegere de atunci dar simteam plutind divinitatea, celestul. Ascultam si ma straduiam atat cat puteam intelege, pricepe.*

Dupa ce a terminat liceul, Pautza a fost admis la Conservatorul din Bucuresti. Prima lectie audiata aici a fost cea sustinuta de Marin Constantin, profesor de dirijat coral. Din sirul profesorilor sai ii amintim pe Tudor Ciortea, Martian Negrea, Ion Dumitrescu, Alexandru Pascanu, Aurel Stroe, Dumitru D. Botez, Victor Giuleanu si altii. Primele sale lucrari dateaza din perioada studentiei fiind inspirate din folclor, mai ales din colinde, bocete, precum si din alte genuri care veneau din strafundurile, straturile arhaice ale spiritualitatii poporului roman.

Dupa absolvirea Conservatorului cu diploma de compozitor si cea de dirijor, va deveni asistentul lui Achim Stoia, rectorul Conservatorului "George Enescu" din Iasi, predand contrapunctul, armonia, avand in acelasi timp posibilitatea de a asculta "tone de muzica" ale discotecii Conservatorului.

La inceputul carierei sale profesorale, Sabin Pautza a infiintat ansamblul coral studentesc "Animosi", cu care a lucrat 12 ani.

Silvia Secrieru, dirijoare a corului Filarmonicii din Bucuresti, afirma:

"Animosi, corul infiintat si dirijat de Sabin Pautza, cucerea scenele de concert si facea imprimari foarte interesante. Dupa cum se vede, darul innascut, pasiunea si stiinta in conducerea corului si a orchestrei nu au incetat sa se manifeste, caci dirijorul Sabin Pautza este si astazi o personalitate cunoscuta in Europa si America. Fiind mai apropiata, prin preocuparile mele, de creatia sa corala, pot spune ca am distins in timp cateva trasaturi ale creatiei compozitorului: melodia originala si totodata curgatoare, atat de inspirata incat iti da impresia si convingerea ca nu se putea sa fie altfel, constructia clara, deloc rigida, un simt armonic ce degaja seninatate, luminozitate, uneori alaturarile surprinzatoare facandu-te sa parcurgi spatii nebanuite. Este o muzica frumoasa ce transmite un mesaj de noblete catre semeni."

Cu acest ansamblu coral, Pautza a sustinut numeroase concerte, cultivand in special muzica romaneasca veche, necunoscuta, precum si muzica clasica si moderna. Premiile obtinute la concursuri nationale si internationale, precum si turneele facute in Romania si Europa de vest au situat corul "Animosi" printre cele mai bune ansamble corale ale muzicii romanesti contemporane. "Animosi" a fost adesea asemanat cu faimosul cor bucurestean "Madrigal", dirijat de fostul profesor al lui Pautza, Marin Constantin.

Dupa desfiintarea formatiei, Pautza a preluat bagheta dirijorala din mainile lui Ion Baciu, urcand la pupitrul orchestrei Conservatorului din Iasi. In aceasta perioada a invatat multe lucruri noi, avand reusite componistice importante. A scris numeroase lucrari pentru cor, orchestra si muzica de camera, avandu-i ca modele pe Rogalski, Silvestri, Enescu, Vieru, Taranu. De asemenea, a compus muzica pentru copii si chiar muzica pop devenind o personalitate a tinerei generatii din anii 70, 80 din Romania.

Unul din evenimentele care i-au marcat evolutia artistica a fost concertul sustinut in 1974 de catre corul "Madrigal", repertoriul continand una din lucrarile lui Pautza. Cu aceasta ocazie a avut loc o prima auditie a lucrarii intitulate "Ofranda copiilor lumii". Era prima lui piesa de anvergura, inspirata din

folclorul, din "jocurile copiilor" preluate din patrimoniul folcloric a vreo 25 de popoare: China, India, Irlanda, Spania, eschimosii. **A.M.**

"Ideea era aceea ca toti copiii, indiferent caror paralele sau meridiane apartin, au in jocurile lor, elemente, motive comune", spune compozitorul. Textele sunt din folclorul copiilor, citate dupa Brailoiu. Perindate intr-un montaj alert, micile inventii verbale de variate origini nationale, precum *"eeney, meeney, miney, moe, catch a nigger by the toe"* compun un feeric discurs, din care nepricepand mai nimic, ti se pare ca intelegi totul. Secondand procedeul de compozitie muzicala, care este colajul micilor elemente, textul se pulverizeaza cu interjectii care nu se refera la natura, ci la o cultura imaginara, apropiata insa noua tuturora. Lucrarea i-a adus numeroase premii, ca "Premiul Academiei", premiul Uniunii Compozitorilor din Romania, cel al Radiotelevizionii Romane, precum si aprecierile deloc neglijabile ale criticii muzicale. **Stop A.M.** In acea primavara, viata compozitorului capata o cu totul alta dimensiune, o schimbare esentiala, prin casatorie.

In 1984, Pautza a plecat pe neasteptate in Statele Unite. Ajuns pe alte meleaguri, Pautza a inceput modest, ca simplu organist intr-o biserica, fiind ajutat de catre prietenul sau, pianistul George Foca, dar curand s-a ivit si ocazia propice afirmarii talentului sau: castigand concursul pentru postul de director muzical si dirijor al celei mai vechi orchestre din statul New Jersey, "Plainfield Symphony". In timpul mandatului sau, s-a dovedit a fi un dirijor cu un program cutezator : "Rapsodiile Romane" de Enescu, "Pasarea de Foc" a lui Stravinsky, "Imagini dintr-o expozitie" de Mussorgsky, muzica de balet din "Cidul" de Massenet si multe altele. Astfel, Sabin Pautza a urcat vertiginos pe culmile gloriei, caci acest ansamblu orchestral l-a ajutat sa-si raspandeasca faima in intreaga America si chiar in intreaga lume, in prezent ocupand acelasi post care i-a adus fericirea, adica satisfactia implinirii idealurilor sale pe plan profesional.

Acest nou capitol al carierei sale a fost marcat de un nou stil de compozitie prin asimilarea unor motive americane. Lucreaza la „Jubilee Sinfonietta", „Rita Dove Triptych" si la concertul pentru saxofon, care ilustreaza ipostaza unui compozitor roman integrat intr-un nou ambient muzical. Concertul pentru saxofon este conceput ca un divertisment in trei miscari distincte. Prima utilizeaza forma de sonata clasica, cu doua teme contrastante, amandoua avand coloratura tipic romaneasca. Dialogul solistului cu orchestra marcheaza posibilitatile tehnice si expresive nelimitate ale acestui instrument. Celelalte doua miscari se afla sub influenta bluesului si jazzului.(Sa ascultam prima parte, Allegro vivo) **A.M.-Stop.**

In 1985 Sabin Pautza a debutat la Carnegie Hall, dirijand orchestra Universitatii din New York, programul concertului cuprinzand, printre alte lucrari, si o compozitie proprie, „Haiku", un ciclu de cantece pentru soprana si orchestra.

La cererea societatii de arta corala din New Jersey, cu ocazia sarbatoririi a 50 de ani de existenta, compune simfonia nr. 2- „Simfonia Sacra", pentru soprana, cor mixt si orchestra, avand la baza textul latin a trei din „Psalmii lui David": „Dominus pascit me", „De profundis" si „Laudate Dominum".Din punct de vedere muzical, lucrarea se inscrie intr-o zona de interferenta a unui polifonism baroc si a unui omofonism exclusiv modal. Simplificarea limbajului muzical merge aici pana la primitivism, dar inscriindu-se intotdeauna intr-un discurs firesc. Cele trei miscari ale simfoniei (Pastorala, Elegia, Laudae), au un caracter contrastant, partea centrala constituindu-se intr-un mic Recviem.(Vom audia prima parte, Pastorala) **A.M.-Stop.**

O alta lucrare celebra a lui Pautza este concertul dublu pentru violoncel, pian si orchestra, inspirat din colindele romanesti. *„Aici este evident stilul folcloric al lui Bartok, Pautza avand o mare afinitate fata de spiritul si sensibilitatea est europeana. Muzica este absolut accesibila si corespunde stilului anilor 30",* apreciaza Paul Somers. Pe parcursul lucrarii instrumentele sunt antrenate intr-un dialog energic. (Sa ascultam partea intai a concertului dublu pt violoncel, pian si orchestra) **A.M.-Stop.**

Obtinand premiul Concursului International de Compozitie de la Salt Lake City, apoi mentiunea de onoare la Concursul ASCAP- Nissim si premiul intai la Concursul de Compozitie „Marthin Luther King jr.", numele lui Pautza devine cunoscut in toata America. Trebuie sa amintim ca se numara printre cei „2000 Americani notabili" si ca i s-a acordat titlul de doctor in muzica. O alta reusita in cariera sa o constituie obtinerea posturilor de director muzical, organist si compozitor la biserica romana catolica „Holy Cross".

Dupa mai bine de un deceniu, Sabin Pautza revine in tara pentru a da fetelor sale prilejul de a-si revedea meleagurile natale, dar si pentru a-si prezenta intr-o prima auditie in Romania lucrarea mai sus mentionata, „Sinfonia Sacra", la data de 30 mai 1996 la Ateneul Roman. Cu aceeasi ocazie Sabin Pautza a dirijat si concertul pentru pian si orchestra nr. 5 „Imperial" de Beethoven, si Dansurile Simfonice

op. 45 de Rahmaninov. In arta dirijorala. In acest domeniu, activitatea lui s-a extins ulterior la colaborari cu alte orchestre din lume (ale Germaniei, Frantei, Australiei).

Ca dirijor, Pautza s-a remarcat prin capacitatea si disponibilitatea lui auditiva privind spectrul coloristic orchestral care dovedesc nervul, dinamismul sau artistic. In acest sens, dirijorul marturiseste : *"Cea mai importanta munca a mea este gasirea unui repertoriu adecvat. Ascult sute de piese pentru a gasi una sau doua potrivite."*

El a invitat mai multi artisti romani pentru a colabora cu orchestra sa "Plainfield Symphony". Printre acestia se numara pianistii Dan Grigore si Nicolae Licaret, violoncelistul Alexandru Morosanu, violonistii Serban Lupu si Liliana Ciulei.

In timpul interviurilor date in Romania, la intoarcerea sa, el a comentat imensul potential artistic al muzicii romanesti si a accentuat eforturile facute in expunerea acestuia in Europa si America. De asemenea, Sabin Pautza a facut o sinteza a activitatii sale de muzician, impartind-o in cateva etape:

1. La inceput a scris muzica foarte complicata, cerebrala, dodecafonica, in care a aplicat ordinea matematica invatata de la profesorul sau de la "Liceul Teoretic" din Resita, ordine aplicata in creatia sa artistica.
2. A urmat apoi perioada in care a redescoperit folclorul muzical romanesc, care a stat la baza "Jocurilor", strabatute de folclorul autohton, dacic, care nu poate fi comparat cu nimic din folclorul altor popoare.
3. In acelasi timp a inceput sa scrie muzica usoara, compunand 15 muzicaluri pentru copii dar si o muzica abstracta, mai putin accesibila.
4. Urmeaza perioada americana, cand a scris *"de toate"*, in primul rand muzica pentru biserica, printre care o missa pentru un cor de negri, "Ebony Mass", precum si muzica de jazz si blues.

Conceputa pentru cor mixt si pian, lucrarea "Ebony Mass" pune in lumina virtutile intonationale si ritmice ale practicilor religioase de tip negro-spiritual. Constient sau nu, aceste partituri ilustreaza muzical spiritul ecumenismului, din ce in ce mai prezent, astazi, in lumea crestina. (Sa ascultam, asadar, primele doua parti ale lucrarii, intitulate "Lord Have Mercy" si "Glory To God".) **A.M.- Stop.**

Printre opiniile criticii muzicale, Doru Popovici il considera *" una dintre cele mai cuceritoare personalitati muzicale, un maestru in cadrul generatiei sale. Muzica sa este deosebit de pura, cristalina ca apa unui rau de munte din tara sa natala, dar si tumultoasa, prin vigoare, precum valurile oceanului."*

In publicatia"Courier-News", S.U.A., P.E.Franks declara: *"Pautza ne-a facut demonstratia talentului sau considerabil impresionant. Interpretarea dansurilor populare de catre orchestra a surprins spiritul mai bine decat oricare grup american."*

Printre opiniile critice internationale, publicatia franceza "Le Dauphine Libere" afirma: *"Sabin Pautza intruneste calitatile unei reprezentante viguroase si sigure pana la nivelul unei expresivitati intense, capabile sa creeze un spatiu muzical in expansiune."*

Viorel Cozma considera ca *"muzica lui Sabin Pautza, impresionanta prin cuceritorul sau joc de ritmuri, prin orchestratia masurata si liniile melodice minunate, ne propune o stralucitoare pagina de virtuozitate orchestrala."*

In ceea ce priveste omul Sabin Pautza, prietenul sau, pianist de renume mondial, George Foca, afirma:

"De fapt, printre altele, Sabin este un talent si pentru comedie. Nu cred ca am cunoscut pe cineva care sa fie "mai al dracului", cu glume care sa te faca sa razi de nu mai poti. Sabin este un mim, un actor desavarsit. Hazul lui, cand spune anecdote, este fara egal. In tara faceam "haz de necaz". "

Silvia Secrieru a remarcat la Sabin Pautza *"un mod special de a se manifesta. Totul era in el muzica: un fel aparte in a se adresa, cu multa caldura si expresie, gestul sugestiv care ii insotea vorbirea, entuziasmul si parerile sale competente, ce n-au socat niciodata colegii.*

Astazi putem afirma ca Sabin Pautza este un adevarat artist al lumii intregi, dar pentru ca este in plina forta creatoare, nu ne grabim sa tragem concluzii asupra compozitiei si artei sale dirijorale.

MIHAIL JORA- CREATORUL LIEDULUI ROMÂNESC MODERN

Eleva:Loghin Anca clasa a XII a
Îndrumător: Prof. Duțică Luminița
Colegiul Național de Artă "Octav Băncilă"

Prima jumătate a secolului XX vizează în domeniul muzical o încercare de sincronizare a creaţiilor româneşti cu cele europene. Simultan, compozitorii epocii se străduiesc să îmbine melosul popular cu formulele deja consacrate, pentru a da naştere unui univers muzical original .

Dacă la început elementele stilistico-folclorice se interferau ,,sfios'' în lucrări, urmează o perioadă în care acestea capătă o mare amploare .Astfel se naşte o nouă problemă : alegerea şi folosirea melosului popular pentru a reda coloritul naţional, sau păstrarea liniei simfonismului european .Se pot aminti în acest sens compozitorii folcloriști :Tiberiu Brediceanu sau Marțian Negrea şi pe de altă parte, abstract - universaliştii Alfred Alessandrescu, Dumitru Cuclin, Ion Perlea .

Mai târziu, prin intermediul compozitorilor care cochetau cu ambele tendințe, s-a realizat o sinteză între naţional şi universal .

Un punct de întâlnire a celor două direcţii este creația compozitorului Mihail Jora .Aducându-şi contribuţia în creația instrumental-vocală, acesta participă efectiv la critica muzicală, prin publicațiile sale de gen .Compozitorul român a scris eseuri, studii, articole, cronici în diferite reviste de specialitate .

„Atitudine şi altitudine, aceste două cuvinte (diferite doar printr-o literă) par a caracteriza întreaga viață a lui Mihail Jora" *(*Theodor Grigoriu*)*

Personalitate artistică deosebit de complexă, compozitor, interpret, pedagog, critic şi animator al vieții muzicale, artistul român s-a afirmat în toate direcțiile pentru care a optat .

Mihail Jora s-a născut în anul 1891 la Roman,stingându-se din viață în 1971 la Bucureşti .

Studiile muzicale le-a urmat la Iaşi având ca profesor de pian pe Eduard Meissner .În cadrul Conservatorului din acelaşi oraş,a studiat armonia cu Alexandru Zirra, perfecționându-se la Conservatorul din Leipzig . Aici îl va avea ca profesor de pian pe Robert Teichmuler iar la compoziție pe Max Reger .De asemenea, în Conservatorul din Paris, artistul român figurează la clasa de compoziție a profesorului Florent Schmit .

Mihail Jora a urmat şi cursurile facultății de drept din Iaşi în paralel cu cele muzicale.

A fost profesor de armonie,contrapunct fugă şi compoziție, director/rector (în perioada anilor 1941-1947), profesor consultant la Conservatorul din Bucureşti .

A ocupat funcția de consilier artistic la Filarmonica din Bucureşti (1931-1945) şi la Opera Română din acelaşi oraş .

A fost membru fondator şi vicepreşedinte al Societății Compozitorilor Români din capitală, membru al Institutului Max Reger din Bonn şi al Academiei Române din Bucureşti .

Zoe Dumutrescu Buşulenga îi alcătuieşte lui Mihail Jora un portret fizic deosebit, în lucrarea Documente şi Studii:

„Şi capul acela de intelectual rasat, cu ochelari cu ramă groasă pe nasul vulturesc,aristocratic,cu fruntea uşor încruntată, mi-a rămas întipărit pe retină" .

Excelând şi în cariera de pedagog,compozitorul român îndreaptă pe făgaşul muzicii mari nume de mai târziu ca : Paul Constantinescu sau Dinu Lipatti,cărora le insuflă trăsăturile dominante ale întregii creaţii joreşti.

Având o inteligență remarcabilă, dar şi o sensibilitate ascunsă sub masca severității,Mihail Jora a compus o mare parte a lucrărilor sale vocale pe texte poetice româneşti extrem de valoroase.

Statul român i-a acordat compozitorului marele premiu de compoziție pentru opera sa muzicală,Franța îi decernează în aceeaşi zi medalia de aur pentru baletul ***La piață***,iar la Viena primeşte premiul internațional Gottfried von Herder .

Un luptător pentru evoluția muzicii româneşti, Mihail Jora reuşeşte să unească sub acelaşi acoperiş tradiționalismul şi modernismul într-o manieră inedită .De asemenea,acesta manifestă spirit critic şi exigență, atât față de sine cât şi față de creațiile celorlalți compozitori contemporani.

Fiind considerat cel mai programatic dintre compozitorii epocii, Mihail Jora exprimă în creaţiile sale o mare diversitate de sentimente . Tinzând spre caricatural în balete, lieduri şi piese

instrumentale, compozitorul nu vizează în special satira . El trece în evocările sale de la zâmbetul îngăduitor la ironie,de la umorul sprinten la caricatura sarcastică (în special în suitele pentru orchestră şi balete) .

Mihail Jora manifestă în concepția sa muzicală timpurie şi crâmpeie de melancolie, nostalgie sau stări contemplative . Există totuşi si umbre mai adânci în sufletul joresc, sentimente de tristețe metafizică, de zbucium interior, dar şi frica inexorabilului sfârşit. Acestea sunt doar câteva reflecții ale universului interior al compozitorului,pe care nu le-a mărturisit dar pe care le distingem în câteva din creațiile sale .

Mihail Jora a susținut recitaluri (ca pianist) şi concerte (ca dirijor) în capitală şi în provincie .Acesta a compus muzică de balet, fiind creatorul acestui gen : ***La piață , Demoazela Măriuța, Când strugurii se coc*** (balete în trei tablouri) **şi *Întorcerea din adâncuri***, pe un libret de Mariana Dumitrescu .

A abordat genul vocal- simfonic, cunoscută fiind balada pentru cor mixt, bariton si orchestră . Genul simfonic este reprezentat de ***Suita pentru orchestră în Re Major,Privelişti moldoveneşti opus 5, 6 cântece şi o rumbă opus 12*** . Pentru orchestră mică a compus ***Simfonia în Do Major şi Burlesca.***

Numeroase sunt de asemenea şi opusurile pentru pian precum ***Joujoux pour madame opus 7, Variațiuni pe o temă de Schumann opus 22 Poze şi pozne,*** mici piese româneşti pentru pian, dar şi pentru alte instrumente cu pian: diferite sonate, suite, cvartete de coarde .

Mihail Jora a fost un maestru în conceperea pieselor corale. Amintim în acest sens operele : ***Trei coruri mixte opus 6, sau Patru coruri mixte opus 13 .***

Compozitorul român şi-a înscris numele printre cele mai proeminente personalități de la mijlocul secolului XX, mai ales prin creațiile sale de lied .

Acest gen s-a dezvoltat în muzica vocală vest-europeană a secolului XIX în perioada romantică .

Căutând forme cuprinzătoare, care să le permită exteriorizarea trăirilor intense, adepții acestui curent muzical au desăvârşit genul de lied, îmbinând perfect muzica şi poezia .

Liedul reprezintă o lucrare de proporții reduse, extrem de concentrată ca expresie muzicală, cu un accentuat caracter liric şi o bogată semnificație artistică .

Procesul dezvoltării liedului românesc se realizează în două direcții .Prima, creații care au rămas în sfera universalistă, exemplu fiind liedurile lui George Enescu pe versurile lui Clement Marot sau Carmen Sylva, care evidențiază o viziune proprie şi o împletire a chanson-ului francez, al compozitorilor contemporani, cu liedul reprezentanților romantismului german . De asemenea, aceste trăsături se evidențiază şi în creația de lied a compozitorilor Alfred Alessandrescu şi Dinu Lipatti .

Cea de a doua categorie este constituită de liedurile scrise pe baza creațiilor folclorice (doine sau cântece populare) , care lasă amprenta unor mari compozitori ca Sabin Drăgoi, Tiberiu Brediceanu sau Theodor Rogalski .

Ulterior s-a manifestat tendința de sintetizare a elementelor liedului vest european şi ale celui românesc, într-o unitate stilistică numită simplu *„cântec* "de Mihail Jora, maestrul desăvârşit al acestui gen . El este întemeietorul liedului românesc modern, fiind inspirat de esența folclorului autentic .„Topindu-l în elementul cult", după cum afirma Mariana Dumitrescu, compozitorul realizează echilibrul muzicii româneşti din prima jumătate a secolului XX.

Mihail Jora este un mare liric datorită adeziunii sale la creația de poezie.El apelează la poeți valoroşi pentru a descoperi muzica ascunsă în poemele lor . Acesta ascultă muzica limbii române şi o transpune într-o dimensiune artistică fără sfarşit .

Creând un microcosmos muzical corespondent imaginilor poetice, compozitorul a realizat următoarele cicluri de lieduri :***Cinci lieduri pentru voce medie şi pian pe texte germane, Cinci cântece pe versuri de Octavian Goga şi Adrian Maniu, 15 cântece pentru voce şi pian,Cinci cântece pe versuri de George Bacovia, Şase cântece pe versuri de Lucian Blaga,*** cuprinzând ***Bunavestire pentru floarea mărului,Corbul, Belşug, Ciocârlia*** şi ***Izvorul nopții***. De asemenea, compozitorul a scris,***Cinci cântece pe versuri de Mihai Eminescu, Cinci cântece pe versuri de Mariana Dumitrescu*** sau ***Trei cântece pe versuri de Rainer Maria Rilke.***

Melodica liedurilor lui Mihail Jora este aproape constant bazată pe intonația românească . Celulele modale specifice (cu preferință pentru cvarta lidică,secunda frigică şi sexta dorică) , frecvența cvartelor ca puncte externe ale unor tetracorduri (atât de caracteristice melodiei populare) , exploatarea

resurselor recitativului de baladă şi alte procedee similare, atestă că gândirea melodică a lui Mihail Jora se încadrează în peisajul spiritual românesc .

Raportul dintre melodie şi armonie este variabil, deşi celula melodică inițială este primul impuls componistic, pe parcursul tratării se simte cum armonia devine fapt preponderent şi cum tinde să depăşească în importanță linia melodică .

Pe planul armonic, liedurile compozitorului Mihail Jora au o densitate remarcabilă iar tipologia acordurilor rămâne în ansamblu cea neoromantică. De asemenea, se observă preferința pentru acordurile mărite şi micşorate şi în special pentru cele de cvarte înlanțuite plagal, conform spiritului modal . Compozitorul foloseşte un limbaj mobil,prin libertatea pe care o crează în conductul armonic, acorduri alterate (prin ambiguitatea direcției lor pe planul tonal) şi corespondențele lor enarmonice .

Ritmul păstrează de cele mai multe ori o strictă neutralitate in confruntarea dintre forța melodică şi cea armonică . Forma pe care o îmbracă această neutralitate este izoritmia sau restrângerea la un minimum de valori în acompaniament şi un giusto silabic (cu baza optimea) , în linia vocală .Ritmul continuă ideea interferenței dintre factura folclorică şi cea cultă .

Multe dintre liedurile lui Mihail Jora adoptă o mişcare lentă, maiestuoasă reliefând structurile de efect ale armoniei . În ultimele cicluri, această tendință dobândeşte o desfăşurare mai spațială, lăsând în felul acesta şi melodia să se dezvolte liber şi să realizeze modulația prin proprile mijloace .

Imagistica muzicală este axată la Mihail Jora de obicei pe o dată unică centrală . Imaginea poetică îşi găseşte un corespondent extrem de plastic în toate compartimentele structurii muzicale . Desfăşurarea poetică este rareori urmarită din aproape şi întotdeauna există o imagine nucleu ce fixează atmosfera întregului lied, conferindu-i unitate, lasând liber jocul forțelor muzicale .

Şi în acest sens, liedul lui Jora este întotdeauna interesant .

Un exemplu elocvent, care întruneşte toate aceste caracteristici, evidențiat din multitudinea de lieduri valoroase,este cântecul ***Belşug,*** compus pe versurile marelui poet-filosof Lucian Blaga .
Această lucrare exprimă foarte bine unitatea ideatică a celor doi creatori, compozitorul şi poetul .

La fel ca şi Mihail Jora, Lucian Blaga întruneşte în creația sa calitățile de tradiționalist şi modernist în acelaşi timp . Afirmând că „veşnicia s-a născut la sat" poetul surprinde - într-o anumită etapă a creației sale -viața satului românesc „mitic" într-o manieră modernistă

Intenționalitatea poetică de a elogia natura se fructifică într-un dialog între eul poetic şi cireşul personificat . Belşugul pomului amenințat de gurile flămânde :„Om şi păsări, duhuri fluturi /Nu aşteaptă să te scuturi", întruchipează natura ca un nesecat izvor roditor.

Cu o înțelepciune părintească, cireşul rămâne pasiv, lăsând parcă timpul să se dilate, evidențiază astfel veşnicia sa, în comparație cu universul uman limitat .

Perenitatea naturii este subliniată şi în versurile finale, când lumea telurică este raportată la veşnicia cosmică:„stelele deasupra mea / nimeni nu mi le-a fura" .

Din punct de vedere muzical, structura acestui lied este tristrofică fiecare din strofe având în componența sa câte doua fraze distincte,conform versului blagian .

În strofa de început (pag 50) melodia se caracterizează printr-o scară modală mixolidică pe centrul *mi* .Aceasta este finalizată printr-o cadență cu subton (re-mi) caracteristică scărilor modale ce au secunda mare între treptele VII şi I .

Mihail Jora îmbină maiestrit textul poetic, cu melodia şi armonia modală proprie, folosind preponderent structurile acordice de cvarte şi cvinte paralele, numite parafonii.

Momentul culminant al melodiei este realizat printr-o sonoritate mai acută (sist. al II lea,măsura I) pe verbul „jinduiesc" folosit de poet . Discursul sonor este fluent, Mihail Jora uzând rareori de salturi intervalice de cvarte sau cvinte .

În acompaniamentul realizat de pian, se pot observa celule ritmico-melodice repetate. Având o structură giusto silabică de tipul spondeului, (două pătrimi) acesta se derulează simultan cu structura pirică (două optimi) , realizată de voce .

În cea de a doua strofă (pag 50, sist al III lea) , este readus materialul sonor din prima secțiune, având cateva modificări în plan melodic dar mai ales armonic . Modalitatea de acompaniament diferită a pianului se remarcă prin structura izoritmică pirică în conformitate cu linia melodică a vocii .Acest procedeu determină o expunere clară şi clasică a textului poetic .

Modalitatea inedită de accentuare a stării de spirit poetice (relevată de versurile „vine furul puneți strajă") este în strânsă concordanță cu ambiguitatea armonică de la pian .În această secvență, compozitorul uzează de dubla expresivitate oferită de secunda mică frigică şi de calitatea,, subtonum modi'' a treptei a VII a de la voce (pag. 51, sist I) .

Finalul acestei creații, care prezintă răspunsul naturii la avertismentul poetului, se concretizează printr-o scriitură armonică modulantă .De asemenea se remarcă structuri acordice alterate (pag. 51sist al II lea, la pian) şi paralelismele de cvinte perfecte (sist al III lea) . În această secțiune armonia indică folosirea a două scări modale : una cu centrul pe *Fa* şi următoarea cu centrul pe *Do*.

Acordurile finale realizate de pian, aduc în simultaneitate aceste structuri bimodale (Do-Mi-Sol ;Fa-La-Do).

În concluzie cântecul ***Belşug*** evidențiază complexitatea concepției atât a muzicianului Mihail Jora cât şi a poetului Lucian Blaga . Interferențele celor două tehnici de scriitură, poetică şi muzicală dau naştere actului artistic desăvârşit.Acest lucru se concretizează în lucrarea prezentată.

Mihail Jora a fost o personalitate exigentă, severă dar dreaptă, reținută în recunoaşterea calităților şi teribil de iscusită în descoperirea defectelor,acesta devenind violent cu impostura şi incompetența .El a militat pentru creațiile muzicale calitative şi a dovedit acest fapt desăvârşind toate genurile abordate.

Cu toate acestea, el vibra la toate formele pe care frumosul îl îmbracă în viața şi în artă,având o sensibilitate deosebită pentru poezia valoroasă, pe care o transpune prin modalități inedite în lirica muzicii.

Mihail Jora a rămas în istoria muzicii româneşti un reper fundamental în evoluția genurilor de lied şi balet,dar şi în direcția modernistă desprinsă din întreaga sa creație. El a îmbinat în operele sale tradiționalismul şi modernismul ca un părinte, care prin înțelepciune şi tact îşi împacă ambii fii pentru a menține echilibrul şi armonia familiei sale.

Compozitorul reuşeşte astfel să zugrăvească spiritul național printr-un limbaj modern, inegalabil.

De aceea, Mihail Jora s-a impus şi va rămâne în memoria poporului român, ca un prototip al genialității eminesciene a muzicii româneşti.

BELŞUG

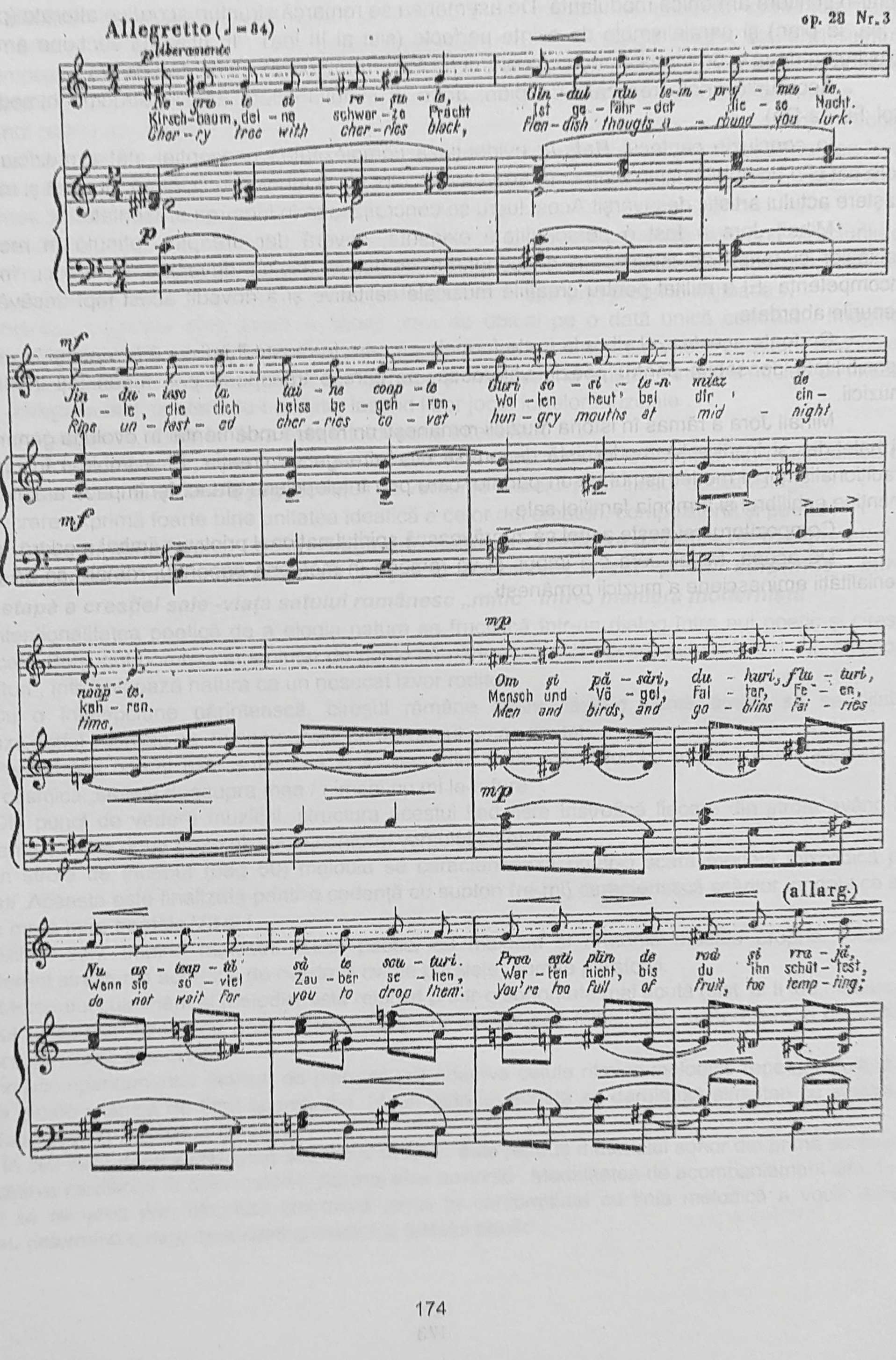
(Lucian Blaga)

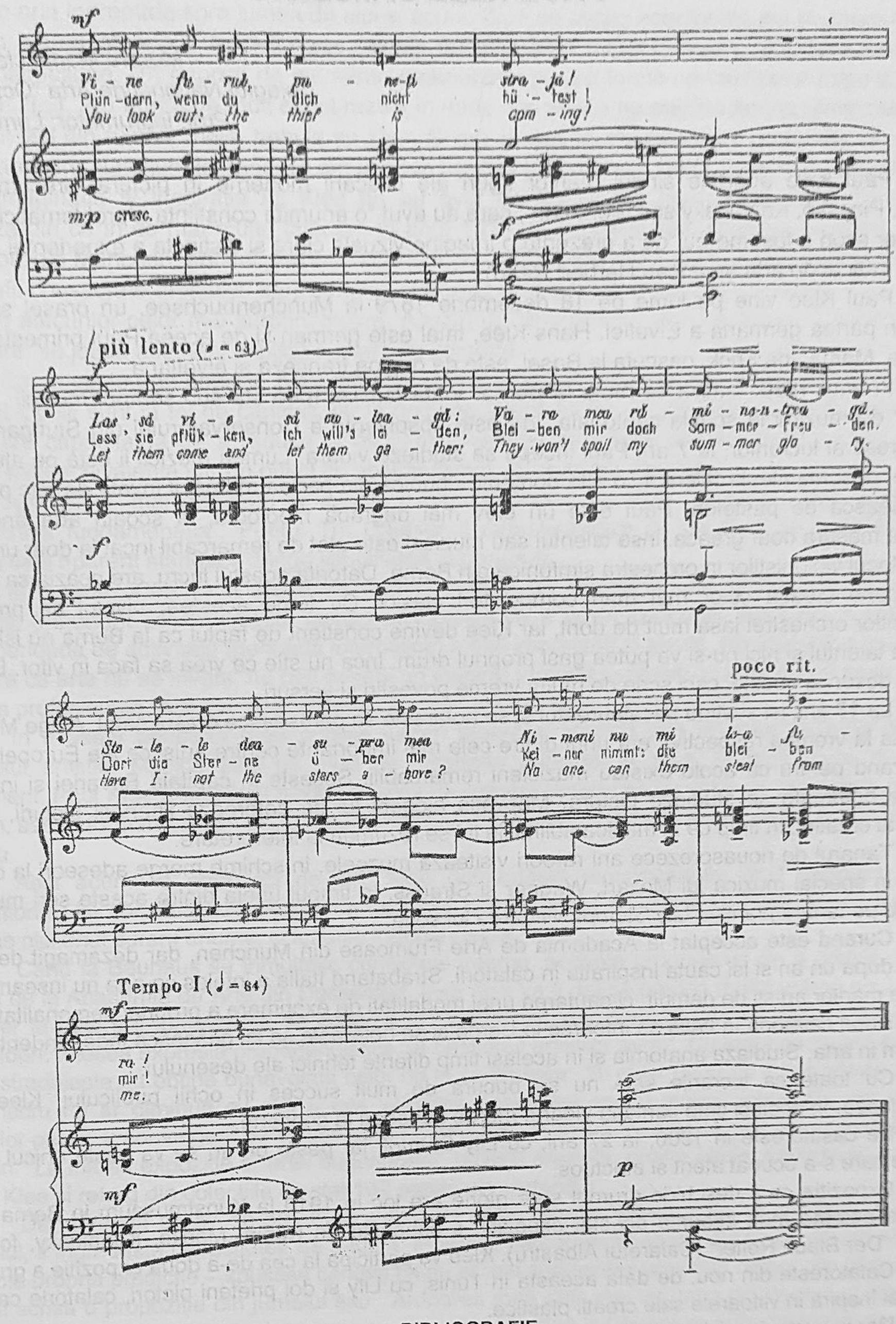
Ü b e r f l u s s

A b u n d a n c e

Allegretto (♩ = 84)

op. 28 Nr. 3





BIBLIOGRAFIE

Blaga Lucian - ,,***Trilogia culturii*** 'Bucureşti Editura pentru Literatura Universală 1969 .

Blaga Lucian - ,,Orizont şi Stil***", Bucureşti Editura pentru Literatura Universală 1969.***

*Constatinescu Dan -,,***Gânduri despre Mihail Jora***"Bucureşti Revista Muzica nr I 1992.*

Cosma Octavian - ,,***Hronicul muzicii româneşti***" Bucureşti,vol I-IX, Editura Muzicală,1973-1989.

Cosma Octavian Lazăr - ,,***Lexicon***",Bucureşti, Editura Muzicală 1970

*Grigoriu Theodor –,,***Muzica şi nimbul poeziei***" Bucureşti Editura Muzicală 1986 .*

*Jora Mihail –,,***Momente muzicale***" Bucureşti Editura Muzicală 1986*

Peicu-Moldovan Adriana -,,**Eminescu şi liedul românesc**" Bucureşti Editura Muzicală 1977.

PAUL KLEE SI MUZICA

Moraru Maria, clasa a XI-a A
Colegiul National de Arta "Octav Bancila"
Prof. indrumator: Luminita Dutica

Paul Klee apartine sirului marilor figuri ale miscarii moderne in pictura, precum Cezanne, Matisse, Picasso, Kandinsky sau Mondrian , care au avut "o anumita constiinta a problematicii epocii lor" si al caror scop a fost mereu "de a prezenta o imagine vizuala clara si distincta a experientei senzoriale" (citat de criticul de arta american Herbert Read).

Paul Klee vine pe lume pe 18 decembrie 1879 la Munchenbuchsee, un orasel situat langa Berna, in partea germana a Elvetiei. Hans Klee, tatal este german si de aceea Paul primeste cetatenie germana. Mama, Ida Frick, nascuta la Basel, este de origine franceza si elvetiana.

In anul 1880, familia se muta la Berna. Viata familiei Klee sta sub semnul muzicii. Hans este profesor de muzica la scoala cantonala, Ida este absolventa a Conservatorului din Stuttgart. Urmand cursul firesc al lucrurilor, la 7 ani Paul incepe sa studieze vioara. Lumea muzicii ii este pe atunci foarte aproape, desi manifesta talent si in alte domenii – bunica din partea mamei il invata de mic pe baiat sa se foloseasca de pasteluri. Paul este un elev mai degraba mediocru, la scoala atragandu-l intr-o oarecare masura doar greaca, insa talentul sau muzical este atat de remarcabil incat la doar unsprezece ani tine locul violonistilor in orchestra simfonica din Berna. Datorita acestui lucru, are ocazia sa cunoasca indeaproape creatia celor mai mari compozitori clasici. Cu toate acestea, nivelul de pregatire al muzicienilor orchestrei lasa mult de dorit, iar Klee devine constient de faptul ca la Berna nu isi va putea dezvolta talentul si nici nu-si va putea gasi propriul drum. Inca nu stie ce vrea sa faca in vitor. Ezita intre muzica, desen si poezie, caci scrie de multa vreme povestiri si versuri.

La 17 ani, isi sustine bacalaureatul si se hotareste sa paraseasca orasul natal. Alege Munchenul pentru ca la vremea respectiva era unul dintre cele mai importante centre artistice ale Europei. Si nu in ultimul rand pentru ca acolo existau muzicieni remarcabili. Soseste in capitala Bavariei si in cele din urma se hotareste sa studieze pictura. Motivatia alegerii lui se datoreaza libertatii picturii, domeniu integral al creatiei, in timp ce in muzica abilitatile lui se rezumau la interpretare.

Tanarul de nouasprezece ani rareori visiteaza muzeele, in schimb merge adeseori la concerte. Asculta in special muzica lui Mozart, Wagner si Strauss. In timpul uneia dintre aceste seri muzicale o cunoaste pe tanara pianista Lily Stumpf, viitoarea lui sotie.

Curand este acceptat la Academia de Arte Frumoase din Munchen, dar dezamagit de cursuri, renunta dupa un an si isi cauta inspiratia in calatorii. Strabatand Italia a inteles ca arta nu inseamna doar copierea marilor artisti de demult, ci cautarea unei modalitati de exprimare a propriei personalitati.

Dupa calatoria in Italia se intoarce la Berna si se hotareste sa isi gaseasca independent propriul sau drum in arta. Studiaza anatomia si in acelasi timp diferite tehnici ale desenului.

Cu toate ca lucrarile sale nu se bucura de mult succes in ochii publicului, Klee nu se descurajeaza. In acelasi timp canta la vioara, merge adeseori la concerte.

Se casatoreste in 1906, la 27 ani, cu Lily Stumpf, iar peste un an se va naste unicul sau fiu, Felix, de care s-a ocupat atent si afectuos.

Expozitia ce ii deschide drumul spre glorie are loc in 1910 la Kunstmuseum in Berna. Nu va trebui sa astepte mult ecourile acestei expozitii. Ii cunoaste pe Kubin, Macke, Kandinsky, fondatorii grupului "Der Blaue Reiter" (Calaretul Albastru). Klee va participa la cea de-a doua expozitie a grupului.

Calatoreste din nou, de data aceasta in Tunis, cu Lily si doi prieteni pictori, calatorie care il va fascina si inspira in viitoarele sale creatii plastice.

Dar in curand va izbucni primul razboi mondial, ce ii va rapi doi prieteni apropiati: Macke si Franz Marc.El insusi va fi mobilizat in ziua cand afla de moartea lui Marc. In 1915, Klee scrie impresionanta marturie a celor resimtite de el ca om si artist in fata rupturii istorice produse de razboi: "Inima care a batut pentru aceasta lume zace in mine ca lovita de moarte. Ca si cum numai amintiri ma leaga de "aceste" lucruri...A inceput sa se formeze in mine tipul cristalin? ... Parasim taramul de aici pentru a actiona intr-un taram de dincolo, unde, cel putin, existenta intacta este posibila. [..] Cu cat lumea (precum astazi) devine mai ingrozitoare, cu atat arta devine mai abstracta, in timp ce o lume fericita

produce o arta indreptata spre lumea de aici si acum. Ziua de astazi este facuta din trecerea de la ieri la maine. In marea groapa a formelor zac ruinele celor la care mai tinem inca. Ele furnizeaza materia pentru abstractiune. Un depozit de elemente neautentice pentru formarea cristalelor impure. Iata unde ne gasim... [...]. Am purtat de mult acest razboi in mine. De aceea nu mai inseamna nimic pentru mine? Ca sa pot iesi din ruinele mele, trebuia sa zbor. Si am zburat. In aceasta lume prabusita, nu mai umblu decat in amintire, asa cum te gandesti din cand in cand la trecut. Deci, sunt "abstract cu amintiri.""

Imaginatia si inspiratia lui Klee nu au avut de suferit din cauza razboiului. Dimpotriva, el realizeaza din ce in ce mai multe tablouri. In anul 1920, la expozitia retrospectiva gazduita de galeria Hanz Glotz din Munchen, artistul prezinta 362 de lucrari. Expozitia reputeaza un succes urias. Apar doua monografii consacrate artistului. Insa picturile starnesc controverse in opinii si tot timpul vietii, Paul Klee va fi tinta atacurilor celor mai surprinzatoare. Acuzat de "infantilism", este caracterizat ca fiind un "anti-artist" care "se joaca asemeni copiilor cu hartiute colorate."

Cat priveste arta copiilor, Klee remarca cu cat entuziasm deseneaza copiii si declara: "Nu rade, cititorule! Copiii sunt la fel de capabili, iar la originea talentului lor se afla, fara indoiala, intelepciunea!" Copilul are capacitatea de a reduce la esentialul necesar conceptul despre un lucru sau o fiinta, si aceasta este echivalenta intr-un punct cu abstractismul, in cautarea esentelor.

Alte critici, mai adaptate la epoca, il caracterizeaza pe Klee "subiectiv" dar "incarcat cu o problematica fundamentala". Poetul Th. Daubler il caracterizeaza ca un copil la maturitate care in lucrarile sale aparent stangace atinge simplitatea superioara.

In curand, Klee va fi invitat sa sustina cursuri de pictura la una dintre noile scoli de arta, Bauhaus. Important centru artistic, nucleu de dezvoltare a noilor conceptii, Bauhaus a condensat in scurta perioada de activitate (perioada interbelica) artisti importanti ai epocii. Un principiu fundamental al scolii era ca arta nu se invata, nu poti deveni un inspirat urmand cursurile, ci doar sa primesti o anumita formatie profesionala. Aici avea sa inceapa cea mai fericita etapa a vietii lui Paul.

In aceasta perioada Klee publica lucrari teoretice, oferind prin acestea un mod de a gandi preocesul artistic. Muzica este un mod de inspiratie principal la Klee, si face parte din viata lui permanent. Paul Klee a practicat asiduu muzica de camera, impreuna cu sotia sa, pianista si profesoara de pian, sau in formatii de camera, precum cvartetul sotilor Klee si Kandinsky la sediul Bauhausului de la Dessau.

Abia acum, la patruzeci de ani, Klee dobandeste recunoasterea mult asteptata, pe plan international. Isi consolideaza pozitia sa de artist contemporan deosebit de apreciat, cu toate ca nu apartine nici unui curent anume, ci iubeste independenta.

Cand la Bauhaus se inmultesc conflictele interne, accepta propunerea de a prelua catedra de pictura de la Academia de Arte din Dusseldorf. Insa nu ii va fi dat sa predea multa vreme acolo. Venirea lui Hitler la putere il forteaza sa se intoarca in Elvetia. Un ziar german, scriind despre Academia din Dusseldorf, folosea expresia propagandistica "la bastionul artistilor evrei". Cu toate ca nu era evreu, Klee nu se straduieste sa obtina bunavointa celor de la conducere: "Si chiar daca as fi intr-adevar evreu (...) acest lucru nu ar diminua cu nici o iota valoarea persoanei sau a muncii mele. Nu ma pot opune propriilor pareri si convingerii personale ca un evreu sau un strain nu este cu nimic mai prejos decat un german." La marea expozitie a "artei degenerate", nazistii prezinta, printre altele, saptesprezece tablouri ale lui Klee si retrag din colectiile de stat 102 panze ale pictorului.

De la varsta de 57 de ani, Klee sufera de sclerodermie. Boala, care va constitui cauza mortii artistului, ii ingradeste capacitatea de a lucra. In 1940, Paul Klee se stinge din viata, dorind parca sa-si respecte propria predictie – spusese candva ca nu ar mai supravietui unui nou razboi. Pe piatra funerara i-a fost scrisa o propozitie din jurnalul sau: "Ardoarea mea este mai degraba din domeniul mortilor si al celor nenascuti...." amintind de detasarea cu care privea lumea la izbucnirea primului razboi mondial.

Prezenta muzicii in viata acestui mare pictor este evidenta. Importanta factorului muzical in viziunea plastica a lui Klee a constituit si tema unor ample expozitii post mortem, intitulate "Klee si muzica", din 1986, la Frankfurt si Paris.

O cunoscuta afirmatie a lui Klee: "Pictura nu reda vizibilul, ci face vizibil" ar putea fi corelata si cu muzica, ce evident nu apartine vizualului, cuprinzand-o in aria de inspiratie pentru limbajul plastic.

O preocupare majora a lui Paul Klee o constituia posibilitatea de a intruchipa in semne, din cateva elemente abstracte, cunoasterea umana si punerea ei in relatie cu universul. In lucrarile sale

teoretice, pictorul nu ofera un ansamblu de reguli stilistice si tehnice, ci propune un mod de a gandi procesul artistic. In aceste lucrari se reflecta preocuparea sa de a crea o legatura intre diferitele aspecte ale vietii si artei, extragand substante plastice din "dialogul cu natura" dar si din domeniul muzical.

Ceea ce intelege Klee prin structurare si individual in pictura, se traduce in termeni muzicali prin ritm si linie melodica. Structurarea in pictura reprezinta o grila de baza a imaginii, alcatuita din siruri de unitati identice alaturate. Este caracterizata si drept "dividuala", fiind posibil de scos din ea sau de adaugat la ea una sa mai multe unitati, fara a se schimba ceva din principiul care a stat la baza alcatuirii ei. Ritmul muzical este caracterizat de Klee ca fiind o "retea structurala pe care se dispun cantitatile si calitatile ideilor muzicale". Ritmurile structurii, ce se gasesc deopotriva in muzica si pictura, au la baza masurile binare si ternare.

La celalalt pol se afla individualul, ce poate reprezenta originalitatea unei lucrari, bazata pe ispiratie sau talent, ce defineste si consacra o lucrare ca fiind artistica. Prin individuum se intelege "de nedespartit", iar Klee aseamana conceptul de individual cu calitatea ce transforma organele in organism, si formeaza un intreg. Aceasta calitate este aplicabila si in muzica, unitatea unei compozitii fiind vitala pentru definirea sa drept creatie artistica. Linia melodica, ce denota originalitatea si este bazata ca si expresia artistica picturala, pe inspiratie si talent, corespunde notiunii de individual.

O prima sugestie venita dinspre ritmurile muzicale o primeste analizand miscarea baghetei dirijorului, pe care a urmarit-o de multe ori, ca executant in orchestra sau din fotoliul ascultatorului.

Pictorul afirma: "Putem obtine multe imagini plane ritmate din observarea dirijorilor. O scurta privire asupra baghetei lor ne poate da de invatat". Paul Klee descrie grafic miscarea baghetei, in masurile de 4, 3 si 2 timpi, din exemplul urmator(fig. 1). In masurile de 3 si 4 se poate vedea transpus grafic si accentul principal, prin linia ingrosata.

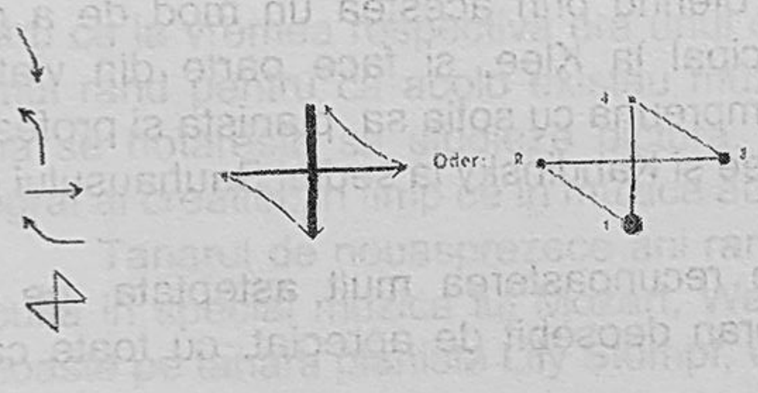


fig. 1

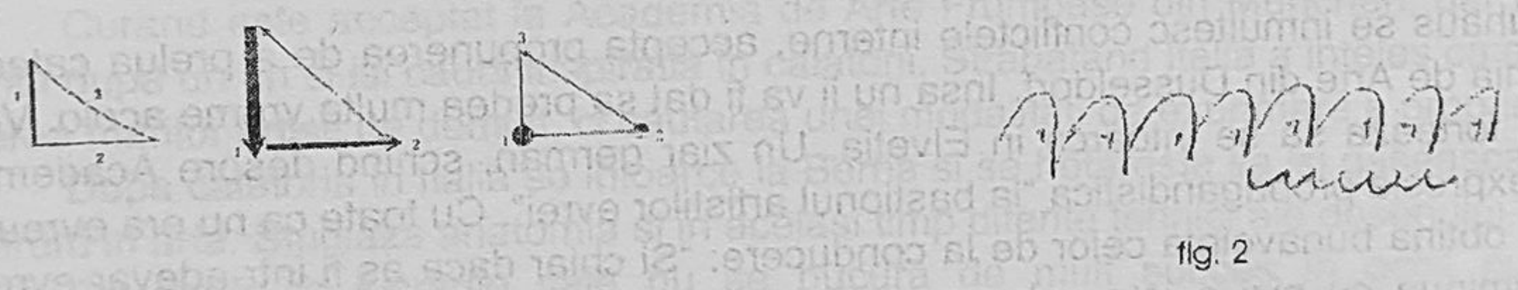
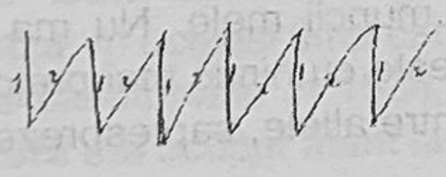


fig. 2



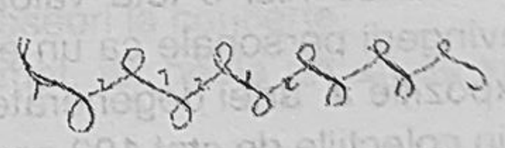


fig. 3

Masurile primesc si reprezentari paralele, in cazul in care sunt executate liber. Cand masura de doi este executata rapid si cursiv, in mod alla breve, se simte doar "masura in intregime", iar cei doi timpi devin un intreg. (fig.2)

Tactul de doi relaxat il deseneaza cu mici noduri (fig.3) , iar pentru tactul trei sau patru incearca mai multe reprezentari liniare libere, prin forme rectilinii cu unghiuri precise (fig. 4) sau prin bucle dintre care unele mai mari si mai accentuate (fig.5) .

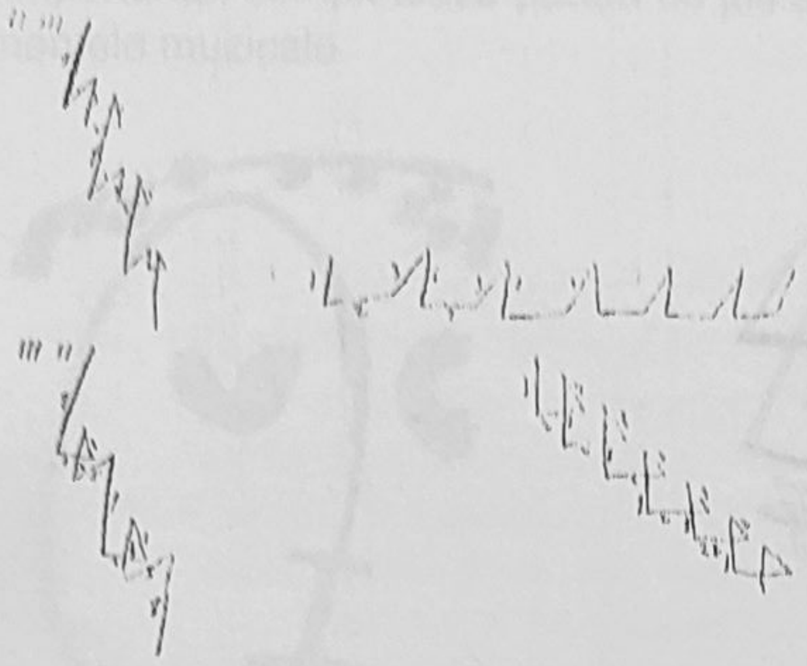


fig. 4

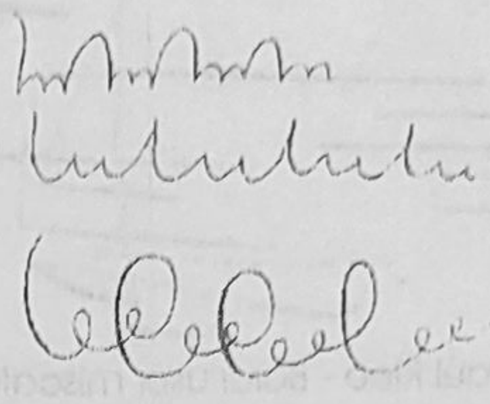


fig. 5

Paul Klee realizeaza si o transformare puternic individualizata a miscarii baghetei in cazul masurii de patru timpi intr-o formula deosebit de fluenta, "cu indoire moale", ingrosand si subtiind linia pe parcursul fiecarui timp. (fig. 6) .

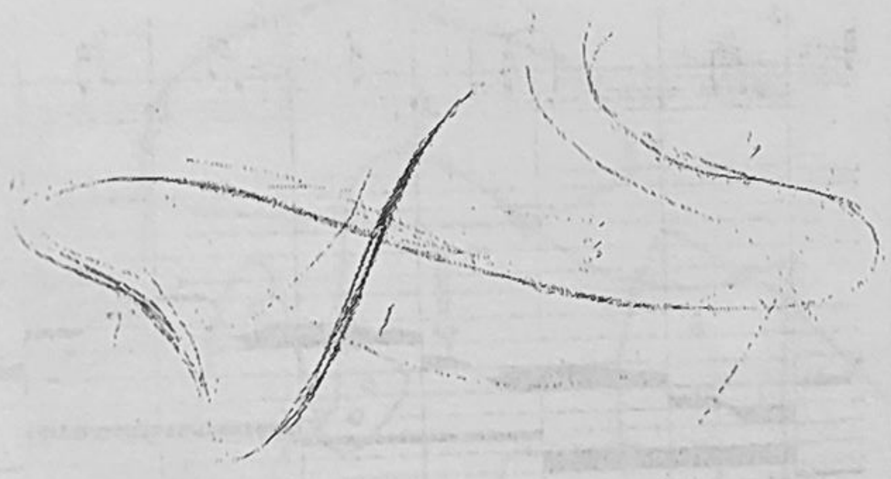
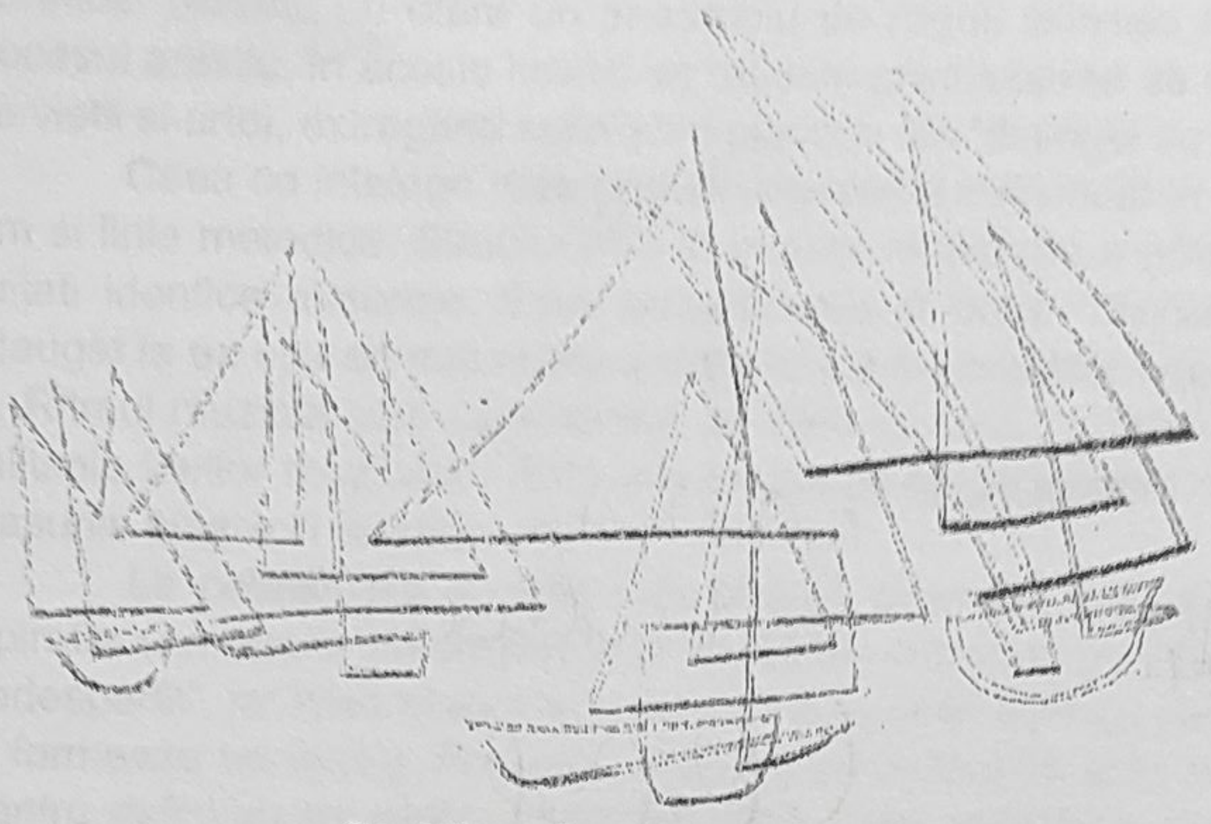


fig. 6

fig. 7

O alta schita leaga dinamic masurile intre ele, realizand o forma spiralata din legarea mai multor masuri de patru timpi, numita de el "miscarea suprafetei de baza" sau "circuitul spatial-temporal".(fig.7)

Aceste scheme sunt importante pentru ca ne dezvaluie geneza desenelor si picturilor "barci cu panze". Ele sunt alcatuite din reprezentari grafice ale masurilor muzicale, la care se adauga, bineinteles, mici modificari de ordin plastic. Catargele grupului de barci din desenul "Barci usor miscate" traduc masuri de doi, trei si patru timpi, la care se adauga formele independente ce formeaza corpul barcii. Ritmarea contribuie si la realizarea efectului de leganare pe valuri a barcilor.



Paul Klee - Barci usor miscate

Un alt aspect care face legatura muzica-plastica abordat in cursurile teoretice ale lui Klee este incercarea reprezentarii liniare a unei fraze muzicale. Intr-unul dintre cursuri transpune plastic un fragment de doua masuri de Bach, incercand sa obtina o "polifonie vizuala" (fig. 8) El transpune grafic vocile muzicale pe fasii plastice calitativ si cantitativ. Klee recunoaste ca traducerea fragmentului este pur pedagogica, este un mod de abstractizare, pe care il propune elevilor lui. Polifonia vizuala o concepe in mai multe feluri, de la combinarea mai multor elemente grafice, la suprapunerea unor planuri plastice sau la folosirea simultana a tuturor mijloacelor plastice – linie, culoare, valoare. Concluzia la care a ajuns este ca polifonia vizuala reda impresia de simultaneitate.

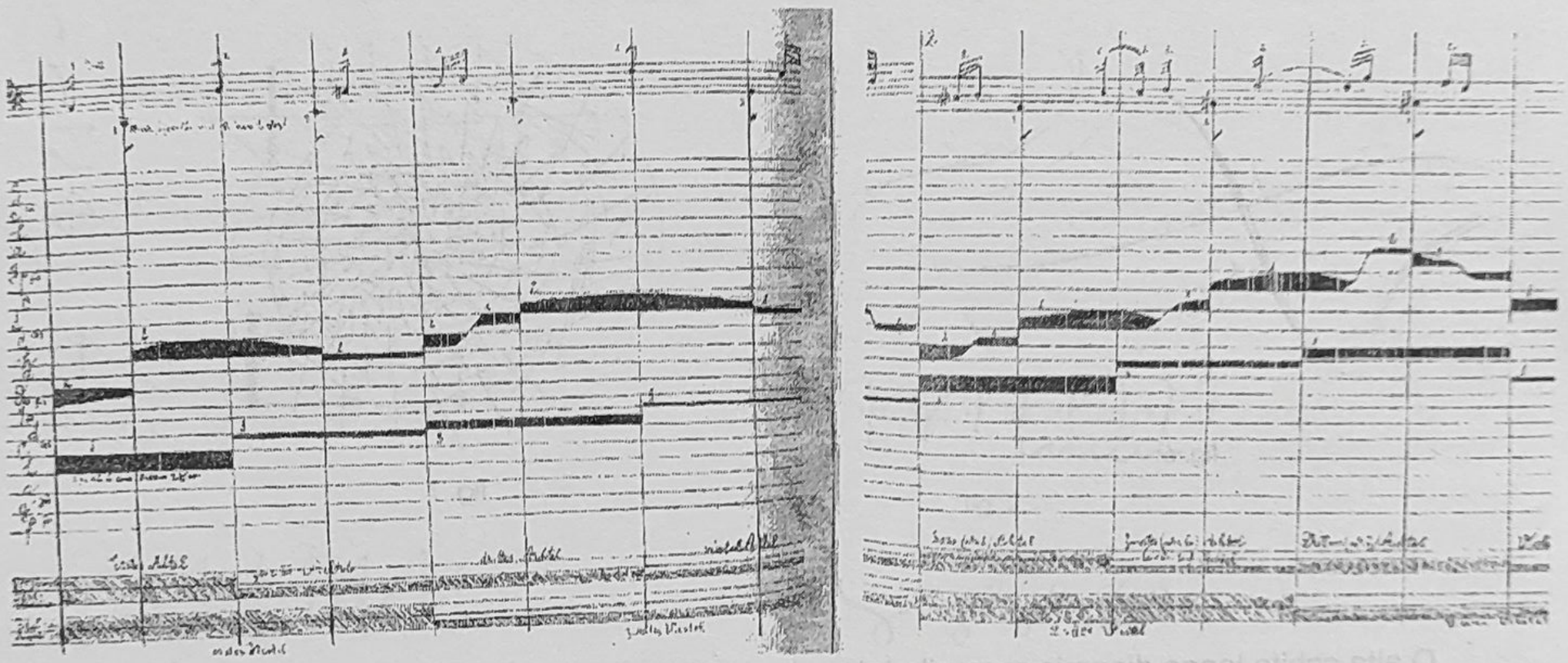
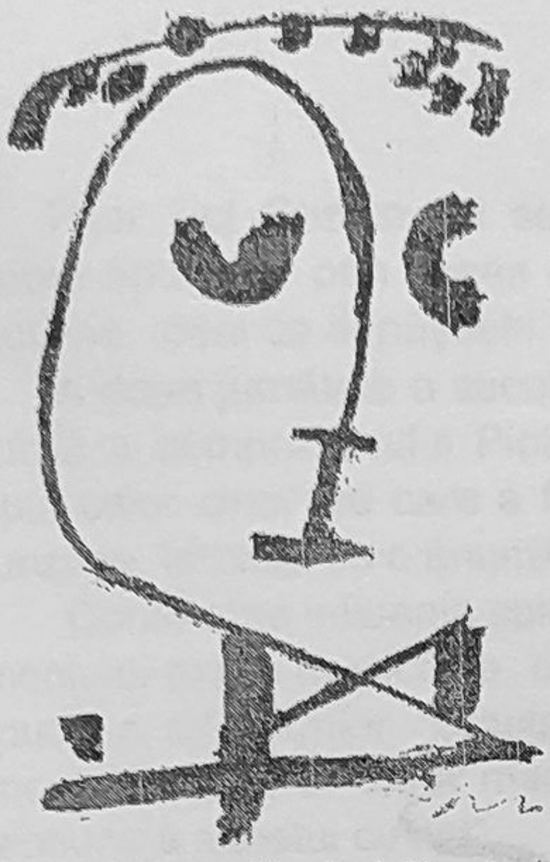


fig. 8

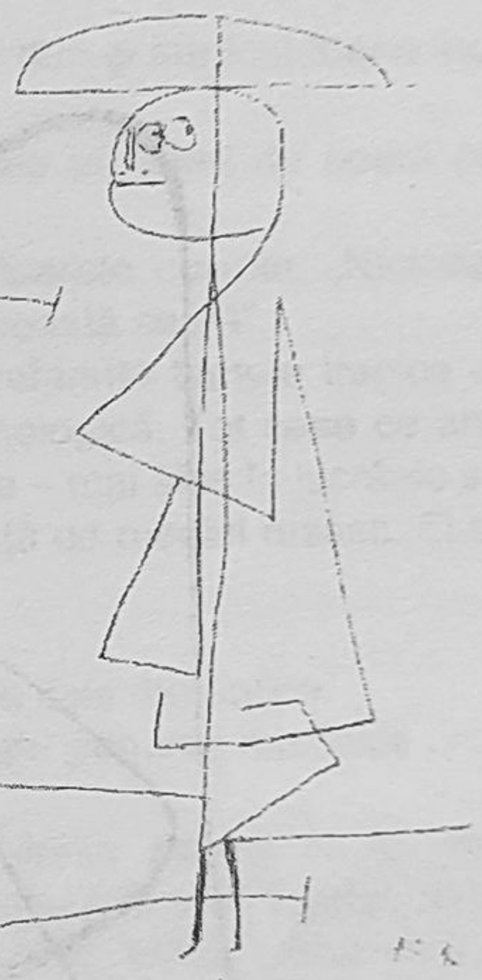
Paul Klee nu incerca, prin aceste redari sa obtina sinestezii sau echivalari perfecte ale planului sonor cu planul vizual, ci pentru el era important sa extraga concluzii din domeniul muzical pentru a aprofunda limbajul plastic. Pictorul tine sa precizeze ca "teoria (...) in procesul creator joaca doar un rol suplimentar, rolul de critica ce intervine suplimentar." Solutiile temelor propuse de artist in compozitiile sale "purced in primul rand din talent si pricepere."

In incheiere, voi prezenta cateva desene ce au la baza structuri muzicale: In desenul "Ah, dar! Ah, dar!" figura este alcatuita dintr-o miscare a baghetei dirijorale. In "Grup legat" si "Trece suspicios" linia continua se constituie din reprezentari ale mai multor masuri muzicale. In desenul "Un biet tip exceptional" trei linii alcatuiesc o polifonie vizuala pe trei voci. Una cuprinde desenul figurii si face legatura cu corpul. A doua deseneaza corpul si face legatura cu figura, terminandu-se in par. A treia, de

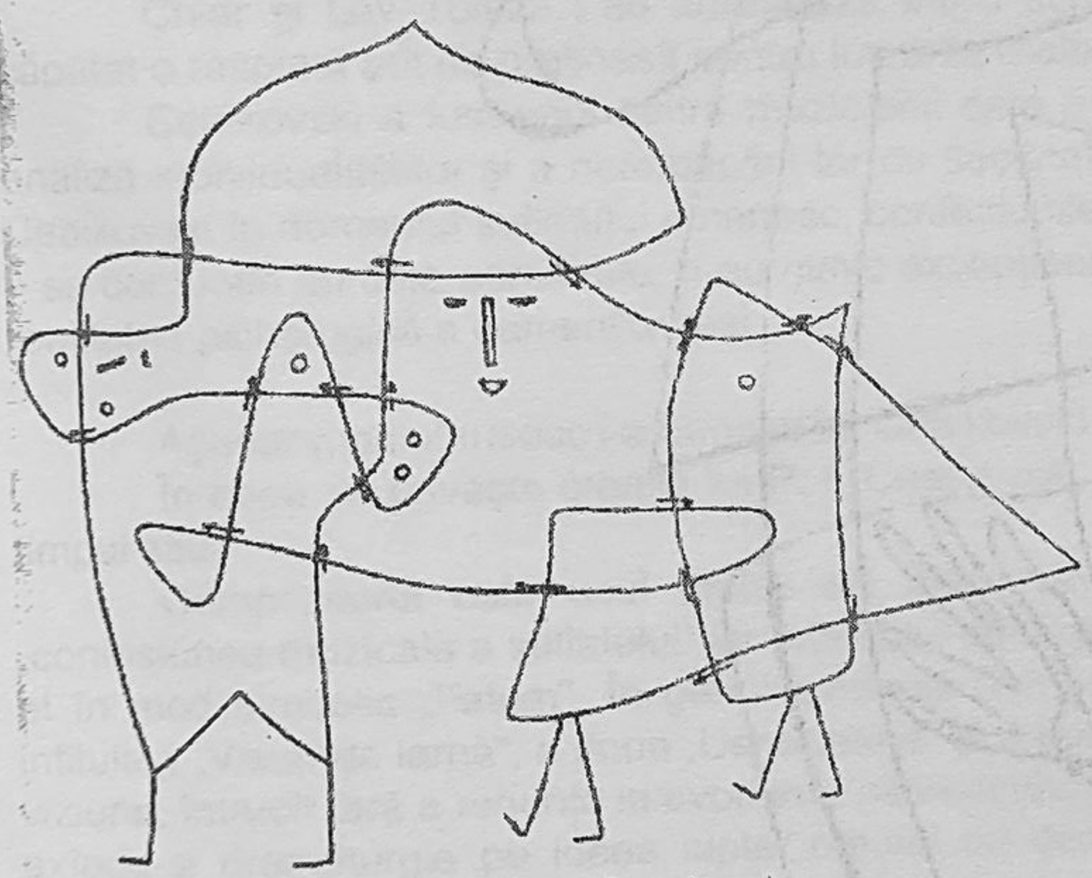
mica importanta, completeaza partea de jos a corpului. Liniile suvitelor si ale degetelor se aseamana cu ornamentele muzicale.



Paul Klee - Ah, dar! Ah, dar!



Paul Klee - Trece suspicios

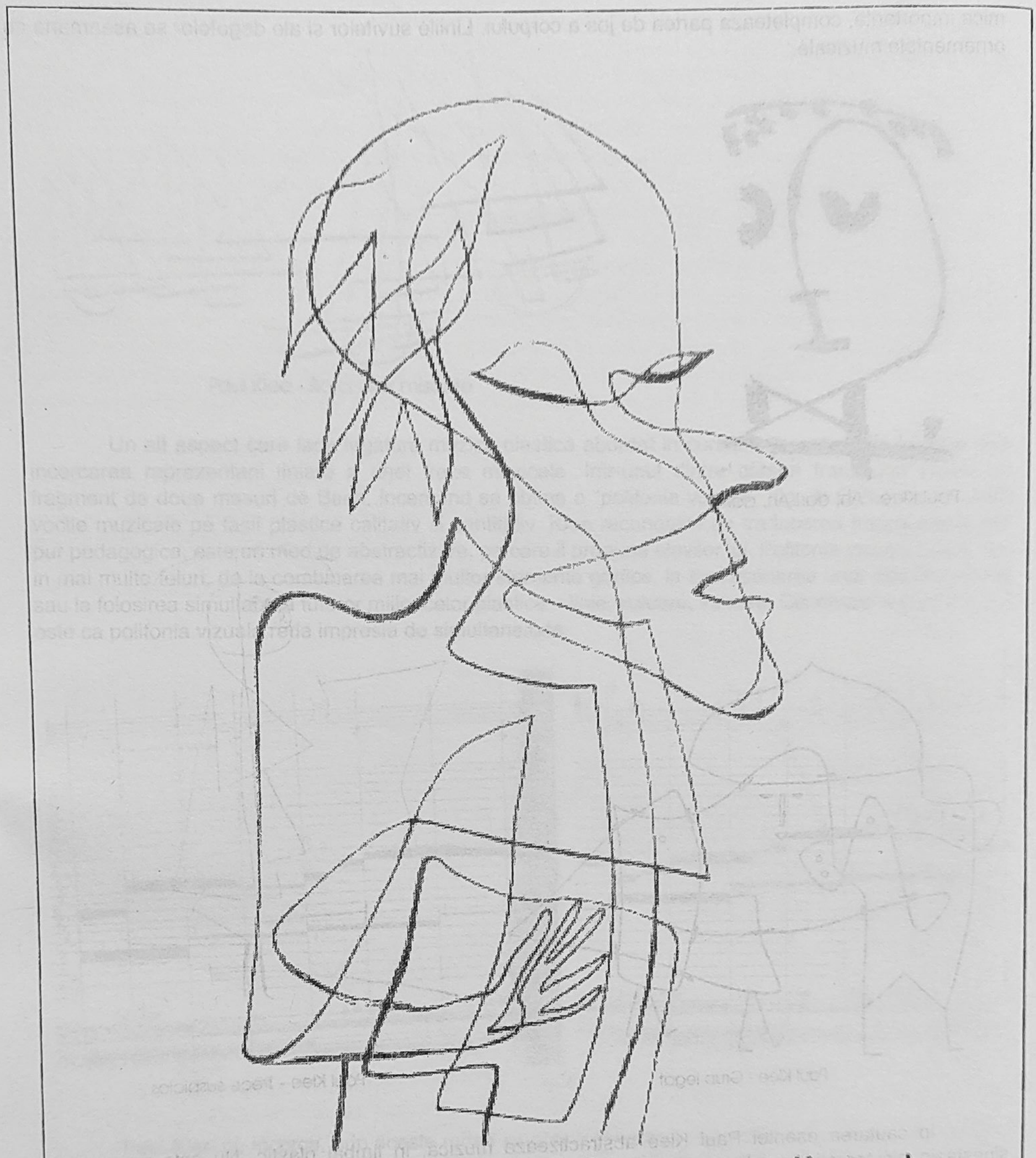


Paul Klee - Grup legat

In cautarea esentei Paul Klee abstractizeaza muzica, in limbaj plastic. Nu este un proces sinestezic, nici teoretic, ci este un mod de autocunoastere prin cautarea arhetipurilor, bazelor naturii si a universului.

Compozitorul si dirijorul Pierre Boulez, analist al creatiei lui Klee si al trimiterii acesteia la muzica, afirma:

"Iata ce am invatat de la Paul Klee: trebuie sa stii sa dezvolti toate fenomenele, dar totodata sa le si simplifici."



Paul Klee - Un biet tip exceptional

BALETUL IN CREAȚIA LUI PIOTR ILICI CEAIKOVSKI

Neacsu Otilia, cls a XI-a A
Colegiul National de Arta „Octav Bancila" Iasi
Profesor indrumator: Rodica Burghelea

Piotr Ilici Ceaikovski se înscrie în palmaresul geniilor creatoare autentice, care s-au ridicat deasupra epocii lor prin aceea că au ştiut să absoarbă din tradiție şi contemporaneitate aspirația către perfecțiune, ideal ce depăşeşte timpul şi spațiul, fiind o constantă permanentă a evoluției spiritului uman.

A doua jumătate a secolului al XIX-lea, viața muzicală a Rusiei a fost marcată de personalitatea strălucită a compozitorului Piotr Ilici Ceaikovski. Fiind reprezentant al şcolii naționale ruse alături de „Grupul celor cinci" cu care a fost contemporan, Ceaikovski va şti să cultive un caracter rus de mare profunzime, îmbinat cu o anumită melancolie, în toată creația sa.

Confirmînd influența spiritualității ruse şi a epocii asupra sa şi totodată dezvoltînd ideea prezenței elementului rus în muzica sa, el afirmase: „din cea mai fragedă copilărie am fost pătruns de frumusețea nespusă a trăsăturilor caracteristice ale muzicii populare ruseşti, pentru că eu iubesc cu patimă elementul rusesc în toate manifestările lui, pentru că - într-un cuvînt – sunt rus în cea mai deplină accepțiune a acestui cuvînt".

Încă din timpul vieții creația sa a fost apreciată de mințile cele mai luminate, care i-au acordat o înaltă prețuire. Astfel Lenin scria rudelor sale:
„Ne-am dus de curînd pentru prima oară în această iarnă, la un concert bun şi am fost foarte încîntați, în special de ultima simfonie a lui Ceaikovski".

Marele scriitor A. P. Cehov spunea că s-ar simți fericit să scrie un libret de operă pentru un compozitor atît de talentat.

Chiar şi Lev Tolstoi i se adresează într-o scrisoare cu următoarele cuvinte: „Niciodată n-am căpătat o răsplată atît de prețioasă pentru lucrările mele literare ca în această seară".

Ceaikovski a fost unul dintre muzicienii care au abordat cu preferință temele tragice ale vieții, analiza individualităților şi a neîmpăcării lor cu societatea, analiza psihologică. Tot ceea ce analizează Ceaikovski în domeniul sufletului omenesc, confesiunile eroilor săi, care – mai ales în lucrările simfonice – se confundă cu cele personale, n-au nimic excepțional, ostentativ, față de mediul rusesc. El a oglindit realitatea psihologică a oamenilor ruşi.

Aşadar mediul rusesc i-a furnizat lui Ceaikovski multe din temele sale romantice.

În ceea ce priveşte creația lui P. I. Ceaikovski, ea cuprinde toate genurile muzicale prezente în timpul său.

Compozitorul este unul dintre cei mai mari simfonişti. Simfonia pentru el nu este decît „confesiunea muzicală a sufletului" iar principiul dominant al simfonismului său este soarta, denumită de el în mod simbolic „Fatum". În genul simfonic porneşte de la tipicul liric, astfel prima simfonie este intitulată „Visuri de iarnă", a doua „Ucraineana" şi a treia „Poloneza". Ultimele trei simfonii sînt diferite ca viziune, întrucît fără a renunța la evocarea pitorescului, el abordează dramatica problemă a vieții omului, axîndu-şi dramaturgia pe ideea luptei omului cu destinul. Adept al fatalismului, el va încheia ciclul simfonic cu simfonia „Patetica" pe care Ceaikovski o considera „testamentul lui spiritual şi muzical", simfonie a cărei temă este cea a omului strivit de destin. Cu toate acestea, simfoniile a IV-a şi a V-a aduc rezolvarea fericită a conflictului prin evocarea triumfului omului asupra soartei.

Trăsăturile de bază ale stilului Ceaikovski le găsim şi în domeniul muzicii de cameră, în concerte şi în alte lucrări instrumentale ca suite, lucrări pentru pian.

Amploarea, forța şi frumusețea, conținutul emoțional profund, sinceritatea şi simplitatea caracterizează concertele pentru pian şi cele pentru vioară. Primul concert pentru pian şi orchestră în si bemol minor este unul dintre cele mai cunoscute lucrări ale lui Ceaikovski, lucrarea cu care posteritatea slăveşte neîntrerupt pe autorul ei, aşezîndu-l printre romanticii preferați. Celelalte două concerte pentru pian şi orchestră, scrise cu aceeaşi măiestrie, nu l-au egalat pe primul.

Pentru vioară a scris un singur concert în Re major, bogat în linii melodice de caldă expresivitate şi pasaje sclipitoare. Acest concert constitule una dintre cele mai concludente dovezi ale măiestriei compozitorului. Stilul concertant soşo se relevă şi în „Fantezia concertantă pentru pian şi în „Variațiunile pe o temă rococco pentru violoncel şi orchestră".

Creația sa instrumentală mai cuprinde şi patru suite pentru orchestră simfonică, lucrări ce par a fi succesiuni deschise pentru virtuale simfonii. Un loc aparte îl ocupă suita a IV-a „Mozartiana" unde Ceaikovski preia trei piese pentru pian şi una corală de Mozart, pe care le reface orchestral adîncindu-le reliefurile dramaturgice.

Printre lucrările programatice ale lui Ceaikovski (cu program literar) trebuie amintite „Uvertura Furtuna", uvertura fantezie „Romeo şi Julieta" inspirată de drama lui Shakespeare, fantezia simfonică „Francesca da Rimini", simfonia programatică „Manfred" după tema lui Byron şi uvertura fantezie „Hamlet". Creația programatică a lui Ceaikovski rămîne fără îndoială purtătoarea celor mai înalte idei ale epocii sale.

Cele zece opere ale căror subiecte variază de la tematica istorică („Fecioara din Orl□ans") la drama psihologică („Evgheni Oneghin", „Dama de pică") constituie contribuția sa la genul liric.

Operele „Evgheni Oneghin", „Mazeppa" şi „Dama de pică" sînt considerate marile realizări avînd libretele scrise după Puşkin.

Aportul lui Ceaikovski la tezaurul operei ruse este deosebit de important, nu atît prin numărul de lucrări scrise ci, mai ales, prin transformările calitative la care a supus genul operei.

Baletul rus, puternic dezvoltat în timpul lui Petru cel Mare, cunoaşte adevăratele sale împliniri în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, cînd colaborarea dintre Marius Petipa şi Piotr Ilici Ceaikovski a dus la naşterea baletului modern, la crearea unei adevărate şcoli de balet rus ce va cunoaşte o puternică strălucire în primele decenii ale secolului al XX-lea.

Temperament liric, înzestrat cu un ascuțit simț dramaturgic, atras de arta dansului încă din copilărie, Ceaikovski - în creația sa de balet – depăşeşte stadiul baletului clasic şi romantic, conferindu-i substanță dramatică şi actiune, dînd o mare însemnătate rolului expresiv al muzicii concepută simfonic. Pornind de la formele tradiționale de dans, interpretîndu-le ca adevărate numere ale unui spectacol, compozitorul le amplifică, le dă noi sensuri de semnificații poematice, într-o măiestrită realizare simfonică. Ca şi în opere, subiectele alese i-au oferit prilejul de a crea minunate pagini muzicale, de o rară frumusețe melodică şi expresie elevată, într-o înveşmîntare timbrală de mare forță şi sugestie.

Prin cele trei balete ale sale, „Lacul lebedelor", „Frumoasa adormită" şi „Spărgătorul de nuci", Ceaikovski a confirmat o dată mai mult că arta baletului nu este numai modalitatea de exprimare a grației omeneşti, a sentimentelor ci că baletul este un mijloc dintre cele mai apte pentru zugrăvirea universului omenesc plin de acțiune, de evenimente, convingător, complex ca şi drama lirică sau alte genuri scenice.

Era firesc ca o muzică atît de direct grăitoare cum este cea a lui Ceaikovski, să fie propice baletului, căci el conjugă aici expresia melodică, ardentă sau visătoare, mereu legată de dinamica sufletului, cu ritmuri şi formule ritmice în care se intrevede nu numai gestul sufletesc ci şi cel fizic. Pentru un coregraf, orice muzică semnată de Ceaikovski oferă lesne material pentru scenarii, cu atît mai mult cu cît însuşi Ceaikovski îşi propune ilustrarea unui argument literar, muzica sa fiind perfect adecvată. În baletele sale se impune cu ardoare trăirea intensă a personajelor, al căror aspect fizic şi sufletesc sînt viu conturate. Conflictele sînt puternic relevate, atît cele intime cît şi cele interumane, toate într-o ambință muzicală specifică mediului în care se desfăşoară acțiunea.

Baletele sale „Lacul lebedelor", „Frumoasa adormită" şi „Spărgătorul de nuci" sînt clădite pe teme de basm, unde fantasticul se îmbină cu realul. Pitorescul basmului este redat de policromia timbrală şi de bogate combinații de colorit instrumental. Aşadar baletul este un deosebit simț al concordanței dintre muzică şi mişcare.

„Lacul lebedelor", primul dintre baletele lui Ceaikovski, constituit din patru acte, a fost predestinat să se impună ca cel mai de seamă din creația sa, întrunind calită,i de o excepțională însemnătate atît în ceea ce priveşte dramaturgia cît şi realizarea muzicală. Acest prim balet are la bază o legendă care ne vorbeşte despre soarta unei fete-lebădă, a cărei fericire este călcată în picioare de geniul răului (Rotbart) care caută să împiedice calea ei spre dragoste şi credința nestrămutată. Dramatismul subiectului şi sfîrşitul tragicc al legendei au dat posibilitatea compozitorului să compună o muzică bogată în momente dramatice şi lirice, o muzică plină de nostalgie şi visare care subliniază trăirile nefericiților eroi – Odetta şi Siegfried - în lupta cu Rotbart, simbolul răului. În simplitatea lui subiectul a inspirat compozitorului o muzică duioasă, de un calm lirism, expresie a unei credințe ferme în forțele binelui atotputernice asupra răului.

Deosebite sînt scena din actul întîi cu minunatul său vals de mari proporții şi de o puternică expresie tînguitoare, scena din actul al doilea dominată de melodia lebedelor urmată de Adagio-ul in care Siegfried îi jură Odettei iubire veşnică, alături de multe dansuri de caracter (dansul lebedelor, al Odettei, dansurile spaniole din actul al treilea, bolero, pas de deux, un al doilkea mare dans „al logodnicelor") care se succed într-o foarte închegată acțiune, făcînd din „Lacul lebedelor" „una din realizările cele mai perfecte de la finele secolului al XIX-lea, în care dansurile (...) sînt atît de pure ca stil, atît de bogate ca figuri şi paşi, de o tehnică desăvîrşită, încît poate fi considerat ca ultimul cuvînt al secolului al XIX-lea".

Superior primului din punct de vedere al concepției dramaturgice şi al proporțiilor desfăşurării scenice, „Frumoasa adormită", balet în trei acte şi prolog, după o poveste de Charles Perrault, tratează din nou tema luptei dintre bine şi rău, în care dragostea sinceră şi curată au puterea de a spulbera vrăjile. Baletul conceput ca o adevărată operă, a determinat crearea unei muzici subtile, sugestive, în care compozitorul pătrunde adînc în psihologia personajelor, crează momente de puternic dramatism, dansurile de caracter şi unele numere de balet clasic rămînînd doar cadru unor profunde analize, pe care le realizează şi le înlănțuie coerent într-o măiestrită tratare simfonică.

Acțiunea baletului pune în contrast cele două personaje opuse: Sireni, zîna cea bună şi Karabos, zîna cea rea, ambele fiind caracterizate muzical prin cîte o tema sugestivă. Tema zînei Sireni este melodioasă, liniştită în timp ce tema zînei Karabos este sumbră, cu accente dramatice, într-o înveşmîntare armonică specifică. În „Frumoasa adormită", Ceaikovski a creat pagini muzicale de un lirism intens, ridicate pe cele mai înalte culmi de frumusețe şi expresivitate. Dramaturgia acestui balet reprezintă un important progres în arta compozitorului, atît în ceea ce priveşte dezvoltarea simfonismului şi adîncimea psihologică, precum şi realizarea unității tematice a intrepătrunderii motivelor în tesătura muzicală.

Ultima realizare ceaikovskiană destinată dansului, „Spărgătorul de nuci" este un balet-feeric în două acte şi trei tablouri, după un scenariu de Marius Petipa, realizat după basmul Casse Noisette de Alexandre Dumas-tatăl (o prelucrare după E. T. A. Hoffmann). Spre deosebire de baletele antericare, Spărgătorul de nuci, în acțiunea sa porneşte de la un fapt posibil real: bucuria copiilor în jurul bradului împodobit în timpul sărbătorilor de iarnă, ce apoi trece în lumea visului – fantastică şi cuceritoare – a jucăriilor şi dulciurilor însuflețite.

În strînsă legătură cu subiectul muzica baletului poartă însă caracteristicile unui stil mai reținut, o anumită undă de tristețe (impusă de la început, cînd copiii în joaca lor, strică jucăria Mariei) ce colorează şi se face simțită de-a lungul desfăşurărilor muzicale, caracteristică subiectivă a tuturor lucrărilor compozitorului din această perioadă.

Cu o măiestrie inegalabilă, Ceaikovski redă visul fantastic al fetiței, realizînd un adevărat tablou simfonic, în care apar structuri muzicale, extrem de variate în alcătuirea lor, menite să sugereze groaza mefistofelică produsă de invazia şoarecilor, răpuşi de spărgătorul de nuci şi de soldații de plumb, urmată de minunatul tablou simfonic al iernii, în care Ceaikovski creează „Valsul fulgilor de zăpadă„ construit pe motivul Spărgătorului de nuci, într-o fermecătoare înveşmîntare orchestrală la care se adaugă un cor de 24 de băieți sau femei care, din spatele scenei, intonează numai sunetul „la".

Impresionant prin elementele de virtuozitate este actul al doilea în care apare o suită de dansuri, de un farmec şi colorit deosebit: „Dansul arab al cafelei", „Dansul chinez al ceaiului", „Dansul rus – trepak", „Dansul păstorilor" şi „Valsul florilor", una dintre cele mai frumoase pagini muzicale create de compozitor, „Dansul prințului" – tarantella şi „Dansul zînei Dragi[illegible]e" (în care pentru prima dată foloseşte celesta) şi multe altele. Evidențiem de asemenea introducerea păpuşilor marionete, inovație ce va fi preluată ulterior de mulți creatori de balet de la începutul secolului al XX-lea.

Prin cele trei balete ale sale – „Frumoasa adormită", „Spărgătorul de nuci" şi „Lacul lebedelor" – Piotr Ilici Ceaikovski a deschis o nouă eră în istoria baletului rus şi totodată a marcat una dintre etapele definitorii ale spectacolului de balet. Prin el acest gen de spectacol se ridică la nivelul atins de opera romantică. Se mai poate spune că Ceaikovski eliberează dansul de artificiul simplului divertisment. Prin trilogia ceaikovskiană arta coregrafică depăşeşte tot ce se realizase anterior. Se obține acea unitate privind mijloacele de expresie, imagine plastică, dinamică şi muzică.

În concluzie am putea spune despre P. I. Ceaikovski că a compus cu pana de foc a romantismului o mare şi semnificativă operă realistă.

INFLUENȚELE PICTURII IMPRESIONISTE IN CREAȚIA LUI CLAUDE ACHILLE DEBUSSY

Eleva : Rotaru Monica, cl. aXII-a C
Îndrumător: Prof. Luminița Duțică
Colegiul Național de Artă "Octav Băncilă"

În vara anului 1862 se naşte la Saint-Germain en Laye, în apropiere de Paris, primul fiu al familiei Debussy, Claude Achille. Părinții îi puteau oferi doar un trai de viata modest, ei fiind simpli comercianți de porțelanuri. Soarta însă îi intinde o mână de ajutor, făcând ca acest copil puțin comunicativ sa fie privit cu afecțiune de naşul său, pictorul Achille Arosa. Situația materială destul de bună a acestuia îi îngăduia să resfețe, de câte ori avea prilejul, pe Claude. Mulțumită lui Arosa se petrecu, în vara lui 1868, primul eveniment memorabil din viața lui Claude Achille. Copilul fu luat de pictor pe tărmul Mediteranei, unde micul parizian avu revelația mării de care se îndragosti pe viață, având să-i consacre mai tarziu numeroase şi sugestive pagini de muzică.

Călătoriile la mare se repetă şi, tot acolo, peste înca doi ani, Claude face un nou pas fericit, găsind prilejul să ia lecții de pian cu un cunoscut al naşului său. Influențat şi de repetatele prilejuri de a lua contact cu arta plastică, datorate tot pictorului Arosa, Claude încearcă şi el să picteze, dovedind că nu era lipsit de talent şi în această direcție.

Prima clipă hotărâtoare din viața lui Claude pare să fie aceea în care, la vârsta de nouă ani este prezentat unei foste eleve a lui Chopin. După un an de studii, profesoara este atât de mulțumită de rezultatele obținute, încât crede că-şi poate prezenta elevul la examenul de admitere al Conservatorului din Paris. Astfel, la vârsta de 10 ani este primit la Conservator, iar după patru ani ia prima medalie de solfegiu şi începe micile compoziții. A petrecut în această instituție 12 ani, timp în care s-au produs unele întreruperi şcolare.

Prima, de cinci ani, în care succese neaşteptat de repezi se succed, făcând să i se prezică o mare carieră de pianist virtuoz.

O alta, de doi ani, ce pare să fie mai curând un impas, o criză care face să-i slăbească încrederea în prea timpuriile sale succese.

În sfârşit, ultima, de alți cinci ani, care înregistrează pentru elev o nouă ascensiune, mult mai neaşteptată ca prima, mai ales prin rezultatul final, cea mai prestigioasă confirmare pe care o putea căpăta în Franta, mai ales în acel timp, un absolvent al cursurilor de compoziție muzicală : Marele premiu al Romei.

După multiple încercări de a se învinge pe sine şi a împlini în Roma cei patru ani de şedere prevăzuți de regulamentul concursului de compoziție, Debussy se înapoia acum la Paris cu doi ani înainte de termen, hotărât să înfrunte feluritele dificultăți ce simțea că îi vor sta în cale, numai să-şi vadă regasită bucuria de a compune, pe care în mare parte o pierduse de când plecase în străinatate.

Situându-se printre țările capitaliste cele mai dezvoltate, Franța îşi statornicise de mult instituțiile spirituale şi îşi făurise o suprastructură. Unele din curentele epocii : parnasianismul, impresionismul şi simbolismul îşi aveau originea în Franța, în timp ce altele ca naturalismul şi mai târziu expresionismul se manifestau acolo cu suficientă acuitate pentru ca şi în acest caz Franța să fie socotită drept un « punct de avangardă ».

Aproape contemporan tuturor acestor curente, impresionismul s-a manifestat mai întâi în artele plastice şi apoi în muzică, fiind socotit în multe puncte corespondentul simbolismului literar.

Pictorii impresioniști îşi luaseră acest epitet de la celebrul tablou al lui Claude Monet « Impresie. Răsărit de soare », prezentat la o expoziție în 1874. Titlul acestui tablou păruse a desemna destul de precis orientarea acestor pictori care începuseră a căuta în lucrarile lor (ce preferau peisajul şi natura moartă), impresia desprinsă din contextul general al fenomenelor înconjurătoare, din desfăşurarea şi evoluția sa în timp.

Pictura începută şi sfârşită în aer liber, pictura impresioniştilor se caracteriza printr-o seamă de trăsături care o vor face să fie greu acceptată în public. Un tablou din perioada de cristalizare a impresionismului apare ca o ceață colorată şi luminoasă în care nu se mai disting nici planurile şi nici contururile obiectelor. Astfel, culoarea pură şi intensă naşte în privitor nu numai o impresie pur vizuală,

ci totodată şi o impresie de spatiu. Intuiția aceasta o avuseseră şi maeştrii stampei japoneze care aveau să-i influențeze atât pe impresionişti, cât şi pe postimpresionişti.

Influențat de limbajul şi tehnica impresioniştilor, Debussy ia din această artă destul de mult. Compozitorul alege pentru muzica sa versurile în care legatura cu lumea reală înconjurătoare nu se pierde. De exemplu : *Fântâna ţâşnitoare , Clopotele , Caii de lemn , Marionetele* , texte alese de Debussy din opera poetică a mai multor autori ai timpului său. Aceasta s-a petrecut în primele epoci creatoare ale lui Debussy. Le urmează piese pe versuri de preclasici francezi, vechi cantece franceze, reprezentând două treimi din tot ce a creat ca melodii în a doua jumătate a vieții sale de compozitor.

Numeroase lucrări muzicale, fie de cameră sau simfonice au constituit un punct de evoluție pentru creațiile de gen.

Debussy s-a remarcat prin craţia de miniaturi vocale, abordând un stil vocal simplu, specific chanson-ului francez, cu o partidă pianistică originală prin limbajul armonic deosebit. Versurile alese pentru aceste lucrări au un substrat liric, ce denotă expresiviate. Nume ca :Alfred de Musset, Leconte de Lisle, Verlaine, Baudelaire şi Mallarme au însoțit creația lui Debussy şi i-au acordat o notă personală.

Lucrările pentru pian au în creația sa cea mai mare pondere. Înainte de 1890, acesta ceează un număr de piese pentru pian de tip romantic : *Visare, Nocturnă, Vals romantic, Mazurca*, şi altele. Lucrările sub forma suitelor sau a ciclurilor de miniaturi : *Mica suită, Suita bergamasca*, au trăsături neoclasice, romantice, ce fac tranziția spre o nouă etapă cratoare. Perioada de formare se sfârşeşte cu momentul *Marşului scoțian,* care a fost prima piesă pentru pian la patru mâini, în care zugrăveşte specificul stilistic al creațiilor sale. *Marşul* începe cu tonuri acute de fluiere care treptat urzesc un fond sonor pe care se zugrăveşte tema. De asemenea lucrări ca : suita *Pentru pian*, suita *Stampe,* două cicluri de *Imagini* , două volume de *Preludii* conduc spre cele *12 studii* dedicate memoriei lui Chopin, ca încheiere a creației sale pianistice. Acestea rămân de o importanță deosebită, în ele cristalizându-se mai devreme şi cu îndrăzneală, noile trăsături ale limbajului său muzical.

A compus : pentru diverse cupluri instrumentale, cvartetul de coarde în sol minor op.10 şi 3 sonate.

Din craţia simfonică se remarcă preludiul *La După-amiaza unui faun* inspirat de un poem al lui Mallarme. În această lucrare, tendințele noi din limbajul melodic şi armonic capătă potențe expresive în cadrul complexului simfonic. Este folosit cu precădere timbrul instrumentelor de suflat de lemn şi al harpei. Flautul are o melodie cromatică şi unduioasă ce reprezintă chemarea faunului, fiind alcatuită din motive-simboluri. Combinațiile armonice, fluctuațiile polifonice servesc drept suport pentru fragmentele ce au la bază principiul variației continue.

Următoarele lucrări create de Debussy pentru orchestră, se prezintă sub forma unor tripticuri simfonice : *Nocturne, Marea, Imagini.* Apogeu al craţiei debussyene, *Marea* este o dovadă vie a genialității compozitorului impresionist .

Creația pentru scenă este reprezentată de drama muzicală *Pelleas şi Melisande*, a cărei primă audiție din 1902 a înscris un important moment pe plan francez ți universal. Fără a urmări contururi în melodie, ci mai mult un anumit colorit realizat prin paleta armonică şi orchestrală, muzica operei lui Debussy se desfasoară curgător, fără contraste şi intenții de dramatizare, menținându-se în sfera profund interioara a expresiei.

În creatia sa regasim şi alte lucrari muzicale care păstrează o notă originală şi la înălțimea lucrărilor anterior menționate.

Debussy foloseşte scara hexatonală (scară formată numai din tonuri) ceea ce implică armonii de acorduri mărite, nerezolvate, creând senzația de suspensie a centrului tonal. Se adaugă acordurile de septimă, acordurile cu sunete adăugate, în ciorchine care sunt rezolvate întarziat. Limbajul său conduce la crearea unei atmosfere de ambiguitate sonoră, de estompare a conturului formelor.

Arta lui Debussy poate porni şi de la simbolism şi impresionism, dar este totdeauna o muzică sinceră, adevarată, prin forța creatoare ce o însufleţeşte. Pe măsură ce se apropie de impresionism, mai bine zis de simbolismul poetic, el îi găseşte ecou şi în celelalte opere : *Nocturnele, După amiaza unui faun, Imagini, Stampe*. Dintre piesele pentru pian, opera « Clar de lună » rămâne una dintre miniaturile preferate de interpreții pianişti. Literatura pianistică a creației lui Debussy reprezintă glasul direct al cugetului său creator şi al năzuințelor sale de mărturisire a sensibilității şi a impresiilor ce le trăia.

În impresionismul pictural există anumite cuceriri pe care paralel, dar nu în imprumut, ci exclusiv prin muzică, le înscrie şi arta lui Debussy. Sunt redarea neconventională a senzației spontane, unită

vibrației de lirism provocat, obținerea autenticului « aer liber » prin sunete, prin reîmprospătarea creației căreia i se încredințează cu fidelitate viziunea artistului. Desfăşurarea evolutivă a impresionismului pictural s-a petrecut în faze de durată şi a numărat o sumă de artişti şi de diferențieri. Muzica a absorbit prin Debussy, numai ceea în graiul ei a putut permite, rămânând în prerogativele ei vitale, necăutându-şi mijloace extramuzicale şi evoluând cu mult mai repede şi printr-un singur om. Plastica şi muzica au dat adesea viață aceloraşi motive : marea, farmecul tainic şi pătrunzător al naturii, poezia impresiei fugare dar profunde în fața ei, magia grădinilor şi al naturii.

Impresionismul lui Debussy nu se manifestă printr-o transpunere primejdioasă a exceselor manierei picturale în muzică ajungând la dizolvarea melodiei, la coloritul amalgamic, la simplu artificiu tehnic. Şiragul aproape neîntrerupt de minunate creații debussyene, sporit neîncentat de-a lungul întregii sale vieți de muzician, trăsăturile puternic realiste ale atâtora din ele, dragostea de folclor de vechi şi autentic spirit umanist francez, totul însuflețit de o dăruire creatoare cu adevărat uimitoare, sunt de natură a ne edifica definitiv că nu putem confunda pe Debussy cu decadentismul.

Compozitorul Claude Achille Debussy rămâne în literatura muzicală universală principalul exponent al curentului impresionist prin inovațiile în domeniul limbajului muzical in special la nivelul parametrilor intonațional şi armonic.

BIBLIOGRAFIE

1. ALEXANDRESCU, Romeo *Claude Debussy viața şi opera,* Ed. Muzicală, Bucureşti, 1967
2. BUGHICI, Dumitru *Dicționar de forme şi genuri muzicale,* Ed. Muzicală, Bucureşti 1978
3. CHAILLEY, Jacques *40000 ani de muzică* , Ed. Muzicală, Bucureşti 1967
4. PASCU, George BOȚOCAN, Melania *Carte de istorie a muzicii*, vol. II, Ed. Vasiliana, Iaşi, 2003
5. TROCAN, Lelia CÂRȚU, Emil *Enciclopedie de muzică univeresală*, Ed. Enciclopedică, Bucureşti, 2000

ISAAC ALBENIZ

Student: Ungureanu Loredana Raluca, Anul II
Universitatea de Arte "George Enescu" Iasi
Îndrumător: prof. Maria Georgeta Popescu

Înflorirea culturii muzicale a Spaniei secolului al XVI-lea în decursul a o sută de ani a constituit "Veacul de aur al întregii arte spaniole. Creațiile lui Vittoria, Morales, Cabeson şi a altor creatori compozitori au cucerit recunoaşterea în afara țării. Începând din a doua jumatáte a secolului al XVII-lea, legat de situația politică şi economică, în Spania începe o perioadă de formare a unei culturi naționale bazată în muzica pe ritmurile a două dansuri populare spaniole: tonadilla şi zarzuella.

La sfârşitul secolului al XIX-lea, după cei o sută de ani de renaştere a culturii, se crează o nouă şcoală clasică muzicală spaniolă reprezentată de cei mai mari compozitori: Albeniz, Granados şi urmaşii lor. Fondatorul şi însufleţitorul renaşterii spaniole a fost Filippe Pedrel, compozitor, pedagog, muzicolog, autor al publicației manifest (1891) "Pentru muzica noastră". Sub influența creației compozitorilor precedenți se va crea o nouă muzică spaniolă care îşi însuşeşte toate cuceririle (de armonie, formă, compoziție) artei muzicale vest-europene.

Isaac Albeniz este un pianist valoros şi un compozitor strălucit, autor al unor tablouri muzicale inspirate şi dedicate Spaniei, naturii ei, oraşelor străvechi, lăcaşurilor de cult, cântecelor şi dansurilor pline de farmec.

Isaac Albeniz s-a născut pe 29 mai 1860 într-un orăşel din Catalania, Camporodone.

Primul profesor de pian i-a fost sora sa mai mare, o pianistă talentată, apoi pedagogul spaniol Narcis Alivera, Marmontel (la Paris) şi renumitul pianist catalonez Emanuel Compta. Dar, în anul 1880 îl va cunoaşte pe Franz Liszt care îi va influența stilistic primele lucrări şi tehnica de interpretare.

În anul 1894 face cunoştință cu discipolii lui Cesar Frank: Paul Dukas, Claude Debussy, şi Gabriel Fauré, devenind profesor de pian la Schola Cantorum din Paris.

Talentul de pianist a atras atenția asupra sa, aparițiile sale în orasele Spaniei, Franței, Germaniei, bucurându-se de un succes enorm.

Era supranumit "Rubinstein" al Spaniei.

În creație nu a avut anvergura contemporanilor săi europeni şi nici capacitatea de cuprindere a unei mari diversități de genuri. În schimb a fost "un mare poet al pianului cu o capacitate şi dexteritate componistică ieşite din comun" (V.Iliut, "De la Wagner la contemporani", p.395, vol.II).

Inspirația bogată şi temperamentul său îşi găsesc împlinirea în sinteza dintre virtuozitate transendentă şi fidelitatea riguroasă față de formele tradiționale. Trăsăturile de originalitate care apar în întreaga sa creație sunt culoarea şi sonoritatea de un spirit rapsodic, liniilor melodice simple opunându-li-se o armonie complexă, amplă, inspirată din îmbinarea modurilor antice cu sonorități de flamenco. Lucrările sale sunt presărate cu numeroase acciacatures* de mare efect. Preocuparea pentru sonorități duce la apariția unor inovații în tehnica pianistică (digitații neobişnuite, poziții ale mâinilor, atacuri ale claviaturii) care vor fi preluate mai târziu de Messiaen şi Stockhausen, muzicieni ai secolului XX.

Toate lucrările sale pianistice cer delicatețe aleasă în tonuri, gust în expresie, elevație, duioşie, plăcute clarobscurități, vigoare şi forță formând un întreg frumos, armonios şi sincer.

Albeniz a abordat următoarele genuri muzicale: poemul simfonic "Catalania", opera "Pepit a Himenes", lieduri, însă cea mai mare parte a creației sale o reprezintă lucrările pentru pian. De o mare popularitate se bucură "Suita spaniola", "Cantecele spaniole" şi "Iberia".

"Suita spaniola" a fost alcătuită inițial din 4 piese inspirate din muzica a 4 orase şi provincii spaniole: Catalana, Sevilla, Granada şi Cuba, cărora li s-au mai adăugat înca 4: Cadiz, Aragon, Asturias şi Castilla.

Pline de poezie şi farmec spaniol sunt şi cele 7 piese cuprinse în ciclul "Amintiri din călătorie" opus 71, compuse în anul 1887. Titlurile acestor piese sunt: "Pemare", "Legenda", "Alborada", "Poarta pamantului", "Ecouri la Caleta" şi "Pe tarm". Compozițiile sunt concepute în spiritul suitei "Ani de pelerinaj" a lui Franz Liszt, adică sub forma unor schițe muzicale născute în urma unor impresii din călătorie.

Ciclul e dominat de personalitatea compozitorului, de zbuciumul, de aspirațiile şi de gravitatea vieții spaniole.

Compozitorul scria unui prieten, după compunerea acestui ciclu de piese: "Cred ca Granada este tezaurul muzicii andaluze[...]. Trăiesc şi scriu o muzică romantică până la paroxism şi trista până la disperare, între aroma florilor, penumbra chiparosilor şi zăpada munților. Nu voi compune beția zaiafetului colectiv: acum caut tradiția care e o mina de aur; cel mai mult compun guzla, alunecând leneş degetele peste coarde. Şi în primul rând compun o tânguire dezacordată şi sfâşietoare. Iubesc Granada arabă, care e în întregime artă, cea care în plenitudinea ei mi se pare frumusețe şi emoție şi aceea care poate spune Catalaniei: «Fii sora mea în artă şi egală în frumusețe»".

Prima piesa "Rumores de la mer" ("Zgomotul mării") este cea mai cunoscută din suită şi e fondată pe un ritm caracteristic de dans, sugerând acompaniamentul chitarei peste care apare melodia dansului. Din acest dualism rezultă poliritmia caracteristică dansurilor naționale spaniole bazate pe o orchestrație sugestivă cu sonorități de chitare, castagnete şi tamburine.

Pe parcursul lucrării sunt alternate prin importanța lor ritmul cu melodica până la partea mediană unde apare o formă de jota** şi o surta cadenta; forme muzicale specifice demonstrării măiestriei vocale a cântărețului popular.

Armoniile sunt suple şi desprinse din practica populară. Culoarea şi specificul național sunt determinate de arcuirile melodice şi de dezvoltările tematice. Contrastul între cele două teme se realizează prin opunerea ritmului pregnant al primei, cântată în registrul mediul şi linia melodica lină, a celei de-a doua condusă în registrul mediul şi înalt.

În ansambul sau piesa oferă imaginea unei scene realiste surprinsă pe străzile sau tavernele spaniole. Chitara e sugerată printr-o alcătuire melodico-ritmică de factură toccatei care contrastează cu canto jondo-ului andaluz.

Albeniz a deschis calea creației pentru generațiile următoare de compozitori. Ioachim Turina (1882-1949) spunea în numele tuturor compozitorilor spanioli contemporani lui: "Albeniz al nostru ne-a arătat drumul pe care trebuie să mergem".

Acest artist a iubit profund caracterul şi coloritul muzicii spaniole, dansul, ironia, umorul, sinceritatea şi tot ceea ce era normal şi natural. A ştiut întotdeauna să dea întâlnire în lucrările sale poeziei cu vibrația iubirii de natură şi de om care l-au dus către cel mai fericit tel: primatul ideii, ultima cristalizare în vorbire, înălțare până la perfecțiune.

* acciaccatura (ital.=strivire) – nota de ornament care consta intr-o scurta secunda inferioara ce suna impreuna cu tonul principal. In cazul arpegiului e un fel de apagiatura si este notata in locul notei (secundei superioare care lipseste).

** jota – dans popular spaniol in masura ¾, cu o miscare rapida. Cand este scrisa pentru voce foloseste un tempo mai lent. Are caracteristici regionale, cea mai cunoscuta fiind jota aragoneza.

DORINA ȚURCANU, DUMITRIȚA LAZĂR
Muzica şi matematica.....123

CARMEN ZAHARIA DANICOV
O incursiune în contrapunctul lui Ioan Petru Culianu–cu referire la romanul"Hesperus".....130

ROXANA TEODORU
Sunet şi culoare în muzica enesciană 133

ALINA ANDRONIC
Franz Liszt.....136

ALINA BONDOC
Franz Schubert.....138
Aniversare Maria Callas.....144
Ansambluri vocal-camerale în opera Cosi fan tutte de la W. A. Mozart.....147
Eminescu şi muzica.....157

MIHAELA GEORGIANA BĂLAN
Edvard Grieg.....160
Conceptul de sincretism în dramele muzicale ale compozitorului Richard Wagner.....163

MIHAELA GEORGIANA BĂLAN, MARIA MORARU
Sabin Păutza – compozitor şi dirijor 167

ANCA LOGHIN
Mihail Jora – creatorul liedului românesc modern.....170

MARIA MORARU
Paul Klee şi muzica.....176

OTILIA NEACŞU
Baletul în creația lui Piotr Ilici Ceaikovski.....183

MONICA ROTARU
Influențele picturii impresioniste în creația lui Claude Achille Debussy.....186

LOREDANA LOREDANA UNGUREANU
Isaac Albeniz.....189

CUPRINS

Argument.....3

CORNELIA APOSTOL

Şirul lui Fibonacci în compoziţia ESTRATTO de Sabin Păutza.....13
Valenţe interdisciplinare ale muzicii. Muzica şi mişcarea.....17
In memoria VASILE SPĂTĂRELU 20
Miniaturile pentru pian de Vasile Spătărelu.....21
Miniatura improvizatorică ieşeană.....26
Meditaţii postenesciene.....29
Genul sonată în compoziţiile pentru pian de Vasile Spătărelu.....36

ELENA DOROBANŢU, CARMEN ZAHARIA DANICOV

O incursiune în trei ipostaza ale muzicii contemporane japoneze.....44
Arta fugii.....51

ELENA DOROBANŢU

Formaţia de cvartet de coarde.....53

LUMINIŢA DUŢICĂ

Aspecte ale multivocalităţii în creaţia muzicală a lui Zeno Vancea.....56
Structuri ostinatoîn „Le sacre de printemps" de Igor Stravinski.....73
Interferenţe poetico-muzicale.....84

VIOLETA FUMEA

Puncte de vedere.....87

MARIAN GOROVEI

Ridicarea nivelului de pregătire psihologică a elevilor pentru manifestări publice.....89

CRISTINA PASAT, ANDREEA GUŢAN

Tradiţie şi modernism în creaţia lui Leonard Bernstein.....92

MARIN PÂNZARIU

Creaţia românească pentru pian solo şi duo.....95

SILVICA PÂNZARIU

Studiul pianului – disciplină importantă în interdependenţa şi interferenţa cu celelalte discipline de educaţie muzicală.....100

MARIA GEORGETA POPESCU

Muzica stochastică 102
Amadeus.....107

VERONICA ROTAR

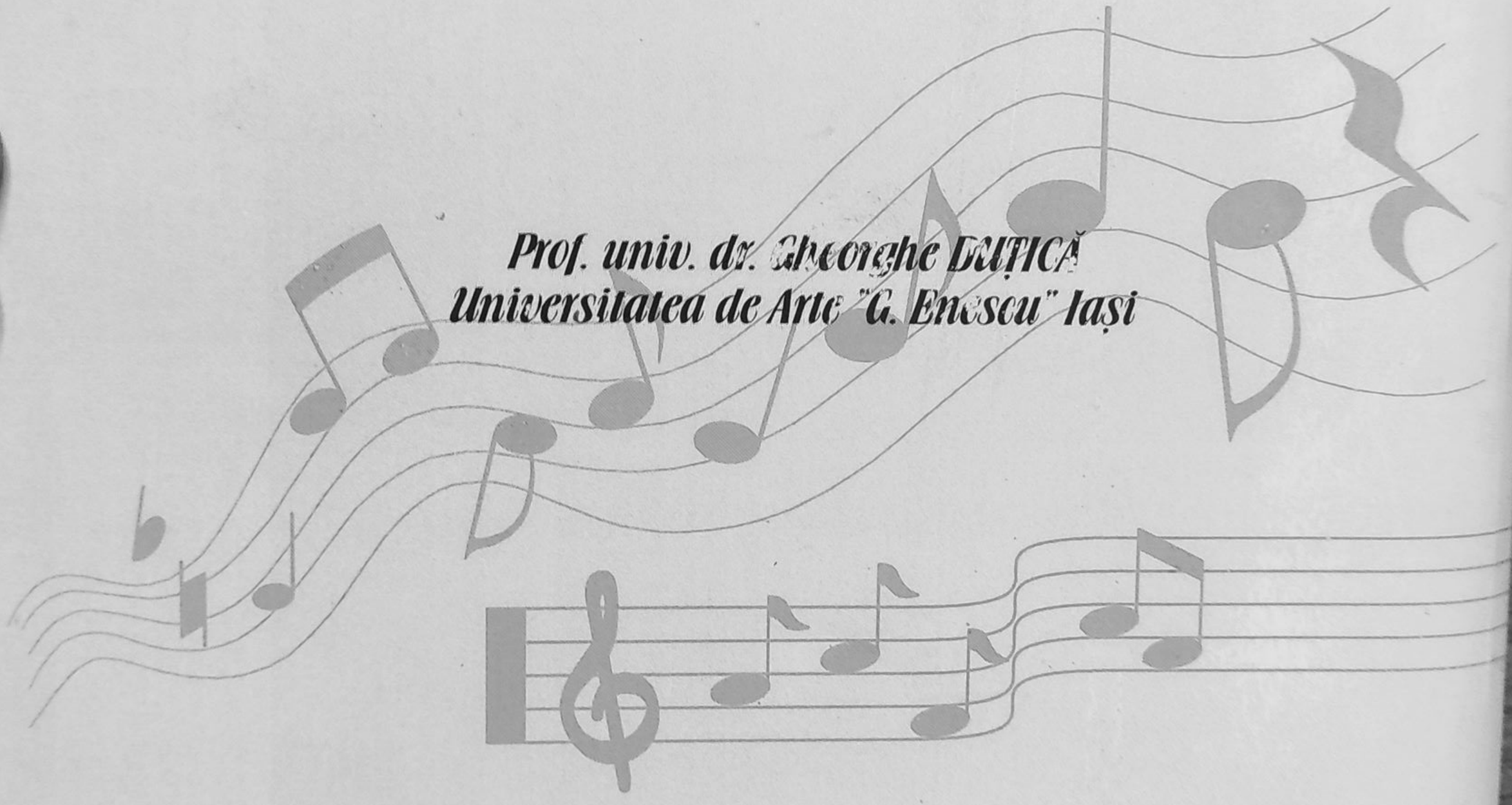
Repere stilistice în sonata a III-a pentru pian şi vioară„în caracter popular românesc".....114
Virtuozitatea violonistică între necesitate şi ideal artistic.....115

TEREZA STRETE

Coordonate stilistice ale creaţiei lui G. F. Häendel.....118

Diversitatea oportunităților tematice, noutatea direcțiilor de aprofundare și calitatea instrumentelor metodologice fac din acest volum o veritabilă "carte de vizită" a colectivului profesoral și a discipolilor îndrumați cu competență și dăruire de către mentorii lor.

Prin conținut și forma de prezentare a unei problematici de mare actualitate, acest volum îmbogățește bibliografia de specialitate și stimulează interesul pentru cunoașterea și înțelegerea complexității fenomenului muzical din multiple unghiuri de abordare.



Prof. univ. dr. Gheorghe DUȚICĂ
Universitatea de Arte "G. Enescu" Iași

ISBN 973-579-093-9